

সাহিত্য-দীপিকা

কলিকাতা সিটি কলেজের বক্তাবা ও সাহিত্য বিভাগের অধ্যাপক
শ্রীজাহ্নবীকুমার চক্রবর্তী, এম-এ

জে. এল. চক্রবর্তী এণ্ড সন্স
পুস্তক বিক্রেতা ও প্রকাশক
১৩, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট,
কলিকাতা—১২

প্রথম প্রকাশ : মহালয়া, ১৩৩৮ খ্রিঃ

প্রকাশক :

শ্রীজিতেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী

১৩, বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট,

কলিকাতা—১২

মুদ্রাকর :

শ্রীস্ববোধচন্দ্র মণ্ডল

কমলা প্রেস প্রাইভেট লিঃ

৯, শিবনারায়ণ দাস লেন,

কলিকাতা—৬

মূল্য : সাত টাকা মাত্র।

କୃତୀ ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀବିଭୂତି ଚୌଧୁରୀ

ଭୁବନେଶ୍ୱର—

নিবেদন

অনেকদিন হইতেই সাহিত্য-বিষয়ক একখানি গ্রন্থ রচনা করিবার ইচ্ছা মনে মনে ছিল। সম্প্রতি প্রক্বেয় শ্রীজিতেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী ও শুভানুধ্যায়ী বন্ধু পশুপতি চট্টোপাধ্যায় মহাশয়ের প্রেরণায় ইচ্ছা ফলপ্রসূ হইল। গ্রন্থ রচনায় ইচ্ছার উদয় হওয়া সহজ, তাহাকে কার্যাকরী করিয়া তোলা অত্যন্ত দুঃসহ। বিশেষতঃ সাহিত্য-তত্ত্বমূলক আদর্শ (standard) গ্রন্থ রচনায় যে পরিশ্রম, অধ্যবসায় ও উত্তমের প্রয়োজন, তাহাতে তাহাকে হুরারোহ পর্বত অতিক্রম করার প্রয়াসের সহিত তুলনা করা চলে। সাধাাতিত কার্যটি যে সম্পন্ন হইল জগজ্জননীর অপরিসীম রূপাই তাহার কারণ।

এই গ্রন্থে সাহিত্যের বিবিধপ্রসঙ্গ আলোচিত হইয়াছে। আই-এ, বি-এ, বি,টি ও অন্ত্যন্ত উচ্চমানের ছাত্রদের প্রয়োজনীয়তার প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া অতি সতর্কতার সহিত এই বিষয়গুলির অবতারণা করা হইয়াছে : (১) সাহিত্য-প্রসঙ্গ : সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ, উপাদান, উদ্দেশ্য ও সৃষ্টি-প্রক্রিয়া ; (২) কাব্যের ছন্দ : ছন্দের সংজ্ঞার্থ, মূলপ্রয়োজন, ছন্দের শ্রেণী-বিভাগ ও পরিচয় এবং ছন্দো-বিশ্লেষণ : (৩) সাহিত্যের অলঙ্কার : অলঙ্কারের সংজ্ঞার্থ, শব্দালঙ্কার, অর্থালঙ্কার ও অলঙ্কার-বিচার এবং (৪) ধ্বনিবাদ ও রসতত্ত্ব।

গ্রন্থের মূল আলোচ্য বিষয় বাঙলা সাহিত্য হইলেও, প্রসঙ্গতঃ সংস্কৃত ও ইংরাজি সাহিত্যের বিষয়ও ইহাতে বিচারিত হইয়াছে। বর্তমানে বিশ্ব-বিদ্যালয়গুলিতে সংস্কৃত, ইংরাজি ও বাঙলা সাহিত্যের যে তুলনামূলক পাঠক্রম (Comparative study) প্রবর্তিত হইতেছে, তাহাতে এই গ্রন্থখানি শিক্ষার্থীদের যথেষ্ট প্রয়োজন সিদ্ধ করিবে। সাধারণ পাঠকও ইহা হইতে সাহিত্যের মূল তত্ত্বগুলির সহিত পরিচিত হইবার সুযোগ লাভ করিবেন। ইংরাজিই হউক কিংবা সংস্কৃতই হউক, যেখানে যেখানে গ্রন্থমধ্যে মূলকে অবলম্বন করিতে হইয়াছে, সেখানে যথাসম্ভব নির্ভার সহিত মূলের আনুগত্য রক্ষা করা হইয়াছে।

এই গ্রন্থ রচনায় আমি অনেকের নিকট হইতেই নানারূপ সাহায্য পাইয়াছি। তন্মধ্যে সিটি কলেজের সংস্কৃত-বিভাগের প্রধান অধ্যাপক শ্রীধীরেন্দ্রনাথ বাগ, এম-এ, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের সংস্কৃত-বিভাগের অধ্যাপক শ্রীসুধীরকুমার সেনগুপ্ত, এম-এ এবং মণীন্দ্র কলেজের অধ্যাপক

বন্ধুর শ্রীশচীনামা ভট্টাচার্য্য, এম-এ সংস্কৃত অলঙ্কার শাস্ত্রের বিবিধ জটিল তত্ত্ব ভেদ করিতে আমাকে যথেষ্ট সাহায্য করিয়াছেন। তাঁহাদের প্রতি আমার আন্তরিক কৃতজ্ঞতা ও ধন্যবাদ নিবেদন করিতেছি। এই পুস্তকের শব্দ-নির্ঘণ্ট প্রস্তুত করিয়াছে আমার প্রিয় ছাত্র শ্রীমান সুধেন্দু পুরকায়স্থ (সিটি কলেজ), জাহার ছাত্র-জীবন উজ্জ্বল হউক এবং ভবিষ্যৎ-জীবন কৃতিত্বপূর্ণ হউক, ইহাই প্রার্থনা করি। গ্রন্থ-রচনার প্রেরণামূল বন্ধুর পশুপতি চট্টোপাধ্যায় : তাঁহাকে ধন্যবাদ জানাইবার মত ভাষা আমার নাই। গ্রন্থ প্রকাশে প্রাচ্যেয় জিতেন্দ্রমোহন চক্রবর্তী মহাশয়ের আগ্রহ, যত্ন ও সতর্কতার কথা প্রকাশ্য সহিত স্মরণ করি।

সিটি কলেজে যোগদান করিবার পর হইতে বঙ্গভাষা ও সাহিত্য বিভাগের প্রধান অধ্যাপক শ্রীবিভূতি চৌধুরী মহাশয়ের রুচিবোধ, বৈদগ্ধ্য, অমায়িকতা ও সহৃদয়তা আমাকে মুগ্ধ করিয়াছে : বিমুগ্ধ-শ্রীতির স্মারক হিসাবে এই গ্রন্থখানি তাঁহার নামে উৎসর্গ করিয়া তৃপ্তিবোধ করিতেছি।

পরিশেষে আর একটি কথা নিবেদন করিয়া বক্তব্য শেষ করিতেছি। গ্রন্থখানি রচনা করিতে দুঃসাধ্য পরিশ্রম করিয়াছি। তৎসঙ্গেও ভ্রম-প্রমাদ থাকি অস্বাভাবিক নয়। ভুল-ত্রুটি সম্পর্কে সহৃদয় সূধীবর্গের মিত্রসম্মিত উপদেশ ও নির্দেশ অবশ্যই গৃহীত হইবে এবং বন্ধুভাবে উপদেশ দিয়া তাঁহারা আমাকে কৃতার্থ করিবেন, ইহাই আশা করি। যে ছাত্র-সমাজকে উদ্দেশ্য করিয়া এই পরিশ্রমসাধ্য গ্রন্থ রচিত হইল, ইহা দ্বারা তাহারা উপকৃত হইলে পরিশ্রম সার্থক জ্ঞান করিব। গ্রন্থোক্ত কোন বিষয়ে কোন ছাত্র জিজ্ঞাসু হইয়া ব্যক্তিগতভাবে উপস্থিত হইলে বা পত্রদ্বারা জানাইলে, সাধ্যমত সে জিজ্ঞাসার উত্তর দিতে যত্ন করিব।

সূচীপত্র

সাহিত্য-গ্রন্থ : (১) সাহিত্য-বিজ্ঞান—১, শিল্প ও সাহিত্য—২, স্বাভাবিকতা, ভাষাব্যবহার, চিত্র, সঙ্গীত—২, সাহিত্যের শ্রেণী—৩

(২) সাহিত্যের সংজ্ঞা—৫-৪৭ : [ক] পশ্চাত্য মত : Plato, Aristotle, Addison, Matthew Arnold, Ruskin, Swinburne, Keats, Croce. [খ] সংস্কৃত আলঙ্কারিকদের মত : ভরত, ভাষ্য, দণ্ডী, কুন্তক, অনন্দবর্দ্ধন, অভিনবগুপ্ত [গ] বঙ্গীয় সাহিত্যচর্চাগণের মত : কুন্তিবাস, কবিকঙ্কণ, ভারতচন্দ্র, ঈশ্বর গুপ্ত, মাইকেল, বঙ্কিমচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, প্রমথ চৌধুরী, শরৎচন্দ্র [ঘ] সর্বমতের সমন্বয়।

(৩) সাহিত্যের সৃষ্টি-প্রক্রিয়া—৪৮-৫৮ : পশ্চাত্য মত—৪৯, রবীন্দ্রনাথ—৫৪।

(৪) সাহিত্যের উপাদান—৫৮, [ক] সাহিত্যের ভাবদেহ—৬১, প্রাকৃত সত্য ও সাহিত্যের সত্য—৬২, জ্ঞানের কথা ও ভাবের কথা—৬৩, ইতিহাস ও সাহিত্য—৬৪, বস্তুতত্ত্ব ও ভাবতত্ত্ব—৬৯, [খ] প্রকাশ-ভঙ্গী—৭৫, সাহিত্যে রীতি বা style—৭৭, বক্তব্য-বিবাদ—৭৮, 'দীপ্তিকাব্য'—৮০।

কাব্যের ছন্দ— ১) কাব্যের ছন্দ—৮৩, ছন্দের প্রয়োজনীয়তা—৮৫, ছন্দের ব্যুৎপত্তি ও স্বরূপ লক্ষণ—৮৭, Rhythm, Metre—৮৮।

(২) ছন্দের মূলতত্ত্ব ও উপাদান—৯১ : ধ্বনি—৯২, অক্ষর (Syllable)—৯৫, স্বাভাবিকতা (Stress)—৯৯, মাত্রা (Mora)—১০১, ছেদ ও যতি (Pause, Cæsura)—১০৮, যতি ও লয়—১১২, পর্ব (Bar)—১১৪, পর্বক (Beat)—১১৯, চরণ Verse line—১২১, স্তবক (Stave)—১২৪।

(৩) বাঙলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ : জাতি-বিষয়ক মতবাদ—১২৭, অস্তিত্ব ভাবের ছন্দ—১২৮ : ইংরাজী ছন্দ, Trochaic, Iambic, Anapaestic, Dactylic—১২৮, বাঙলা ছন্দের নাম : পদছন্দ বা তৎসম মাত্রাছন্দ—১২৯, পয়ার ছন্দ বা তত্ত্ব ছন্দ—১৩০, ছড়ার ছন্দ বা দেশজ ছন্দ—১৩১।

(৪) বিভিন্ন শ্রেণীর ছন্দের লক্ষণ ও পরিচয় : [ক] ছড়ার ছন্দ—১৩২, ছড়ার ছন্দের বিবিধ রূপকল্প—১৩৫, ছড়ার ছন্দে বিদেশী ছন্দ—১৩৭, [খ] গানের পদ ছন্দ (মাত্রা ছন্দ)—১৩৯, পদ ছন্দের বৈশিষ্ট্য—১৪০,

মাত্রা ছন্দের বিবিধ রূপকল্প—১৪৪, সংস্কৃত ছন্দ (ভূজঙ্গপ্রমাত, ভোটক, তুণক, রুচিরা, মালিনী, পঞ্চচামর, মন্দাক্রান্তা)—১৪৪-১৪৬; অপভ্রংশ ছন্দ (পাদাকুলক, অতিশকরী, ঝলগা)—১৪৬-১৪৮। [গ] পয়ার ছন্দ—১৫১, পয়ার ছন্দের বিশিষ্ট লক্ষণ—১৫২, পয়ারের বিভিন্ন নাম—১৫৪; পয়ারের রূপকল্প: একাবলী, ত্রিগদী, চৌপদী, তরল পয়ার, মালবাপ, ভঙ্গপদী পয়ার, দীর্ঘ পয়ার—১৬০-১৬২, Sonnet (চতুর্দশপদী)—১৬২-১৬৩, অমিত্রাক্ষর ছন্দ—১৬৩; অমিত্রাক্ষরের অম্ববর্তন; হেমচন্দ্র, নবীনচন্দ্র ১৭৪-১৭৫, রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দ—১৭৬, ইংরাজি Blank Verse—১৮২, বলাকা কাব্যের ছন্দ—১৮৩, মুক্তক ছন্দ(Free verse ?)—১৮৬, গৈরিশ ছন্দ—১৮৮।

(৫) গথের ছন্দ ও গথকবিতা—১৯১, কবিতার ভাষা—১৯১, ছন্দোময় গথ (Rhythmic Prose)—১৯৩, গথ ছন্দের লক্ষণ—১৯৫, গথ কবিতা (Prose verse)—১৯৬।

(৬) ছন্দোবিশ্লেষণ: ছন্দের গঠন-পদ্ধতি—২০১, বিশ্লেষণ-পদ্ধতি (scan-
sion)—২০৪, ছড়ার ছন্দ বিশ্লেষণ—২০৫, মাত্রা ছন্দ বিশ্লেষণ—২০৯, পয়ার ছন্দ বিশ্লেষণ—২১৪।

(৭) বাংলা ছন্দের ইতিহাস ও বাংলার ছান্দসিক কবি: কৃত্তিবাস, ভারতচন্দ্র, মাইকেল, রবীন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ—২১৯-২২৪।

সাহিত্যের অলঙ্কার: (১) অলঙ্কারের সংজ্ঞা ও স্বরূপ—২২৬, অলঙ্কারের প্রয়োজনীয়তা—২৩০, অলঙ্কার প্রয়োগে উচিত্যবোধ—২৩৩, অলঙ্কারের শ্রেণী-বিভাগ: শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কার—২৩৪-২৩৬।

(২) শব্দালঙ্কার পরিচিতি: ধ্বন্যাক্তি—২৩৭; Onomatopœia—২৩৮, অম্বপ্রাস—২৩৯, Alliteration—২৪০: যমক—২৪২, স্নেহ—২৫২, বক্রোক্তি—২৫৬, Pun বা Paronomasia—২৫১, ২৫৬, পুনরুক্তবদান্তাস—২৫৯।

(৩) অর্থালঙ্কার পরিচিতি—২৬০ [ক] সাদৃশ্যবোধক অলঙ্কার: উপমা—২৬৬, Simile—২৬৭: রূপক—২৭৭, Metaphor—২৭৯, উৎপ্রেক্ষা—২৮৬, সন্দেহ—২৯০, অপহুতি—২৯২, নিশ্চয়—২৯৩, ভ্রান্তিমান—২৯৫, প্রতিবস্তুপমা—২৯৭, দৃষ্টান্ত—৩০০, নিদর্শনা—৩০২, সমাসোক্তি—৩০৫, Personification—৩০৫, Pathetic fallacy—৩০৫, ব্যতিরেক—৩০৬, প্রতীপ—৩০৮, অতিশয়োক্তি—৩১০, Hyperbole—৩১১।

- [খ] বিরোধমূলক অলঙ্কার : বিরোধ—৩১৪, Antithesis—৩১৪, Oxy-moron—৩১৬, Epigram—৩১৭, বিভাবনা—৩১৮, বিশেষোক্তি—৩১৯, অসঙ্গতি—৩২০।
- [গ] গূঢ়ার্থ প্রতীতিমূলক অলঙ্কার : অপ্রস্তুত প্রশংসা—৩২১, অর্থান্তরঙ্গাস—৩২৫, ব্যঙ্গস্বভা—৩২৮, স্বভাবোক্তি—৩২৯।
- [ঘ] অত্যাশ্রয় অলঙ্কার : কারণমালা—৩৩০, একাবলী—৩৩১, সার—৩৩১, তুল্যযোগিতা—৩৩২, লক্ষণা—৩৩৩, রুচি-লক্ষণা, প্রয়োজন-লক্ষণা—৩৩৩, Mytonymy—৩৩৪, Synecdoche—৩৩৪, লক্ষ্যোক্তি—৩৩৫, আরোপোক্তি—৩৩৫, Transferred Epithet (অত্যাশ্রয়)—৩৩৫।
- [ঙ] সংসৃষ্টি ও সঙ্কর অলঙ্কার—৩৩৭ [চ] অলঙ্কার বিচার—৩৪০।
- ধ্বনি ও রস :** (১) ধ্বন্যালোক-পরিচিতি—৩৪৫, ধ্বনির সংজ্ঞার্থ—৩৪৬, অভিধা-শক্তি ও বাচ্যার্থ—৩৪৬, লক্ষণা-শক্তি ও লক্ষ্যার্থ—৩৪৭, তাৎপর্য শক্তি ও তাৎপর্যার্থ—৩৪৭, ব্যঞ্জনার্হুতি ও ব্যঙ্গ্যার্থ (ধ্বনি)—৩৫৮, বাচ্যার্থ ও ধ্বনি—৩৪৯, অলঙ্কার ও ধ্বনি—৩৫১, ধ্বনির স্বরূপ—৩৫২, স্ফোটবাদ—৩৫২, ধ্বনিতত্ত্ব—৩৫৩। ধ্বনির প্রকারভেদ : অবিবাক্ত বাচ্য—৩৫৪, (i) অর্থান্তরে সংক্রমিত বাচ্যধ্বনি—৩৫৫, (ii) অত্যন্ত তিরস্কৃত বাচ্যধ্বনি—৩৫৬ ; বিবাক্ত অল্পপরবাচ্য—৩৫৬, (i) সংলক্ষ্যক্রম ধ্বনি : বস্তুধ্বনি—৩৫৮, অলঙ্কারধ্বনি—৩৬০, (ii) অসংলক্ষ্য ক্রম ধ্বনি : ভাবধ্বনি—৩৬১, রসধ্বনি—৩৬২। ধ্বনিবাদ মতে কাব্যের বিভাগ—২৬৩ : গুণীভূত ব্যঙ্গ্য—৩৬৪, চিত্র—৩৬৫ : ধ্বনিকাব্যের চিত্র-তালিকা—৩৬৭।
- (২) রস : রসের স্বরূপ—৩৬৮, রসের উপাদান—৩৬৯, (i) স্থায়ী ভাব—৩৬৯, (ii) বিভাব—৩৭০, আলম্বন বিভাব—৩৭১, উদ্বীপন বিভাব—৩৭১, (iii) অল্পভাব—৩৭২, (iv) ব্যাভিচারী বা সঞ্চারী ভাব—৩৭৩। রস সৃষ্টির কোশল—৩৭৫ : বিভিন্ন রসের উদাহরণ : বাৎসল্য—৩৭৯। রসাস্বাদের রহস্য : ভট্টলোল্লটের উৎপত্তিবাদ—৩৮০, ভট্ট শঙ্করের অল্পমিতিবাদ—৩৮১, ভট্টনায়কের তুষ্টিবাদ—৩৮১, ভাবকল্প—৩৮১, ভোজকল্প—৩৮১, তুষ্টিবাদের তত্ত্ব—৩৮২, অভিনবগুপ্তের অভিব্যক্তি-বাদ—৩৮৩, সাধারণীকরণ—৩৮৪, তদ্বয়ী ভবন (সংবাদ)—৩৮৪, অভিব্যক্তিবাদের তত্ত্ব—৩৮৫।
- শব্দ-নির্ঘণ্ট—(১)। গ্রন্থপঞ্জী—(৫)।**

বিচার করিলে কবিত্ব হয় সুনির্ভল ।

সালঙ্কার হৈলে অর্থ করে ঝলমল ॥

—চৈতন্য চরিতামৃত

সাহিত্য-প্রসঙ্গ

১

সাহিত্য-জিজ্ঞাসা

মানুষের মনে কোতূহলের সীমা নাই। তাহার চারিদিকে সৃষ্টির বিচিত্র লীলা, অনন্ত রহস্য—এই দৃশ্যমান জগৎ, এই জীবন্ত মানব-হৃদয়, ওই রহস্য-ধন অধ্যাত্মলোক। মানুষ এগুলিকে দেখিতে চায়, জানিতে চায়, অনুভব করিতে চায়। এই কোতূহলবশে মানুষের মনে যে লক্ষ লক্ষ প্রশ্ন পুঞ্জীভূত হয়, তাহাই জিজ্ঞাসা। এই জিজ্ঞাসার ফলশ্রুতি ‘ধর্মজিজ্ঞাসা’, ‘অথাতো ব্রহ্ম-জিজ্ঞাসা’। সাহিত্য বা কাব্য-জিজ্ঞাসারও মূল কোতূহল।

বহির্জগতের মত কাব্যেরও একটি জগৎ আছে। বহির্বিষয়ের মতই সে জগৎ রূপে, রসে, গন্ধে, শব্দে, স্পর্শে অতুলনীয়; তাহাও ‘বিরাট, বিপুল, বিশ্বয় মহান’। মহাকাব্য, নাটক, গীতিকাব্য এই জগতেরই প্রকাশ। ঠাকুরমা, ঠাকুরদাদা ‘রূপকথা’র ইহাকে রূপ দেন, পাঁচালিকার পয়র প্রবন্ধে বা নাচাঙ্কী ছন্দে ইহাকে রূপায়িত করেন। গ্রাম্য কবির ‘পল্লীগীতি’, রাখালের ‘রাখালিয়া সঙ্গীত’, কথকের ‘কথকতা’, নীতিবিদের ‘আখ্যা’, কবির ‘তরঙ্গা’—এমন কি ‘লড়াই’ পর্যন্ত এই জগতের কথায় পূর্ণ। মানুষ প্রাণ ভরিয়৷ ইহার রস আন্বাদন করে; আন্বাদন করিয়াও তৃপ্ত হয় না, প্রশ্ন করে, ‘কিমিদম্’—ইহা কি?

সাহিত্য কি,—এই প্রশ্নের উত্তরকে এক কথায় কোন সূত্রে অথবা সংজ্ঞায় নিবদ্ধ করা কঠিন। সাহিত্য প্রতিপাত্য নয়, ইহাকে প্রমাণ করার প্রশ্নও অবাস্তব। অনির্বাচনীয় ব্রহ্মের মত ইহার তত্ত্ব ‘নিহিতঃ গুহ্যম্’—অন্তঃপ্রবেশের মতই ইহা ‘অবাঙ্মনসোগোচর’। তাহা ছাড়া, সাহিত্যের জগৎটা একজনের সৃষ্টিও নয়; ভিন্ন ভিন্ন রুচি অনুসারে ভিন্ন ভিন্ন প্রকৃতির সাহিত্য

১ ‘কাব্য’ ও ‘সাহিত্য’ শব্দ দুইটি ব্যাণকভাবে সমার্থবোধক। প্রাচীন আলঙ্কারিকগণও শব্দ দুইটিকে সমার্থক জ্ঞান করিয়া ‘কাব্যাবশ’ (দণ্ডী) বা ‘সাহিত্য-বর্ণন’ (বিবদাধ) রচনা করিয়াছেন।

রচিত হয়। ক্যাসিসিজ্‌ম্ ও রোমান্টিসিজ্‌ম্, ভাবতন্ত্র ও বস্তুতন্ত্র, নীতিবাদ ও নেতিবাদ—সব কিছুই সাহিত্যজগতে একস্থানে আসিয়া ভিড় করে। সাহিত্য রচনা ও বিচারের ক্ষেত্রেও নানাপন্থী লোক অংশ গ্রহণ করিয়া থাকেন। এই বহুবিচিত্র বলতানের মধ্যে ঐক্যতান, অনেক মতানৈক্যের মধ্যে মতৈক্য আবিষ্কার করা দুষ্কর। তথাপি সাহিত্যের সহৃদয় বিচারক ইহারই মধ্যে একটি চিরন্তন সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিতে ব্রতী হন। দুষ্কর ব্রতাল্পষ্ঠানের ফলে এদেশে ও বিদেশে কাব্য-মীমাংসা-বিষয়ক কত গ্রন্থ যে রচিত হইয়াছে, তাহার ইয়ত্তা নাই। এই সকল আলোচনা হইতে কাব্য কি, সাহিত্য কি— তাহার একটা আভাস পাওয়া যায়।

শিল্প ও সাহিত্য

কাব্য-সাহিত্যের বিচার প্রসঙ্গে ইউরোপে যত আলোচনা হইয়াছে, তাহাদের প্রায় সবগুলিরই আরম্ভ শিল্প বা আর্টের পরীক্ষা লইয়া। ‘আর্ট’ শব্দটি বহুব্যাপক। স্থূলভাবে তক্ষণ, বয়নশিল্প, মৃন্ময় মূর্তি, স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য, চিত্র, সঙ্গীত ও সাহিত্য—সবই আর্ট। প্রাচীন বাঙলার ‘সপ্তডিঙ্গা মধুকর’, ঢাকাই ‘মসলিন’, কুম্ভগরের ঘট, কালীঘাটের পট, ববুদরের মন্দির, অজন্তার চিত্র, তানসেনের গান, বাঙ্গালীর রামায়ণ—সবই শিল্পের নিদর্শন। কিন্তু শিল্প হইলেও ইহাদের মধ্যে ইতর-বিশেষ আছে।

যে-কোন স্থটির পশ্চাতেই দুই প্রকারের তাগিদ দেখা যায় : প্রথমতঃ প্রয়োজনের তাগিদ, দ্বিতীয়তঃ আনন্দের তাগিদ। মানুষ যে নোকা স্থটি করিয়াছে, বস্ত্র প্রস্তুত করিয়াছে—ইহাদের প্রেরণা-মূল প্রয়োজন। এই প্রকার শিল্প-স্থটিকে বলা হয় কারুকলা (Mechanical Arts); উৎকর্ষ-বিচারে এ-হেন শিল্প-কৃতির স্থান নিম্নে। তক্ষণ, বয়ন প্রভৃতি শিল্প প্রাত্যহিক প্রয়োজনের জন্য সৃষ্ট বলিয়াই মানুষের উদরের ক্ষুধা মিটাইতে তাহাদের শক্তি ব্যয় হইয়া যায়। অন্তরের ক্ষুধা মিটাইতে পারে না।

কিন্তু স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য, চিত্র, সঙ্গীত ও সাহিত্য ?— এগুলি মানুষের দৈনন্দিন প্রয়োজন-সিদ্ধির প্রেরণায় জন্মলাভ করে না। প্রাত্যহিক প্রয়োজনের কৃত্রিম বন্ধন হইতে মুক্ত থাকিয়া ইহারা হৃদয়ে আনন্দ পরিবেশন করে। এগুলি বিশুদ্ধ সৌন্দর্যের পর্যায়ভুক্ত। Oscar Wilde বলিতেন, “The only beautiful things are things that do not concern us”; রবীন্দ্রনাথও বলেন, ‘সৌন্দর্য্য প্রয়োজনের বাড়া’। এইরূপ প্রয়োজনাতিরিক্ত সৌন্দর্যের সঙ্গেই

মানুষ অন্তরের যোগ, আনন্দের যোগ অনুভব করে। ইহাদিগকেই বলে চারুশিল্প বা ললিতকলা (Fine Arts)।

চারুশিল্পেরও আবার স্বল্প বিভাগ আছে। স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য, চিত্র দৃষ্টিকে আশ্রয় করিয়া সুন্দরকে বোধগম্য করায়, তাই ইহাদিগকে বলা হয় 'দৃশ্যশিল্প' (Art of the eye); মিশরের পিরামিড, আগ্রার তাজমহল, পাহাড়পুরের ভাস্কর্য্য নয়ন-সুখকর বলিয়াই আনন্দদায়ক। আবার, সঙ্গীত ও সাহিত্যের আনন্দ হৃদয়ে অন্তর্ভূত হয় শ্রুতির সাহায্যে। এগুলি নয়ন-বিমোহন নয়, কর্ণামৃত। সঙ্গীত ও সাহিত্যের অনির্বচনীয় মাধুর্য্য 'কানের ভিতর দিয়া মরমে' প্রবেশ করার জন্ত, ইহাদিগকে শ্রব্য-শিল্প (Art of the ear) নামে অভিহিত করা হয়।

যাবতীয় 'শিল্পকলার মধ্যে সাহিত্য শিল্পের শিরোমণি, 'শিল্পশোভার সার'। স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য, চিত্র, সঙ্গীত - সকলের সারসমুচ্চয়ে সাহিত্যের সৃষ্টি। বৈষ্ণব রসসিদ্ধান্তে যেমন ক্রমান্বয়ে 'পূর্ব পূর্ব রসের গুণ পরে পরে হয়'—এবং 'শান্ত দাস্ত্র সখা বাৎসল্য গুণ মধুরেতে বৈসে',—তেমনই অস্বাভাবিক ললিতকলার সমস্ত গুণ সাহিত্যে বর্তমান থাকে। স্থপতি-নির্মিত সুরমা হর্ম্য, ভাস্কর-খোদিত প্রস্তর মূর্তি, চিত্রশিল্পীর রঙীন রূপরেখা, সঙ্গীতের অনির্বচনীয় গতি-সৌন্দর্য্য ধ্বনিযুক্ত শব্দের কোশলে মুহূর্ত্তমধ্যে সাহিত্যে রূপায়িত হইতে পারে। মনে করি, মেঘনাদবধ কাব্যের মেঘনাদ ও প্রমীলার প্রমোদ-কাননের কথা,—

‘বৈজয়ন্ত ধাম-সম পুরী,—

অলিন্দে সুন্দর হৈমময় স্তম্ভাবলী

হীরাচূড়।’ (প্রথম সর্গ)

—এখানে স্থপতির স্থপতি-বিজ্ঞা যেন কয়েকটি মাত্র শব্দাশ্রয়ে অপরূপ স্থাপত্যরূপ লাভ করিয়াছে। শব্দের কোশলে প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিয়াছে অলিন্দ, স্বর্ণকলস, প্রমোদ-ভবনের হীরার চূড়া। কবি শব্দের পর শব্দ গাঁথিয়া এই নয়ন-বিমোহন প্রমোদ-ভরন নির্মাণ করিয়াছেন।

শব্দমন্দের সহায়তায় সাহিত্য পামাণ-ফলকে উৎকীর্ণ মূর্ত্তিকেও রূপ দিতে পারে। সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র ললিতগিরির ভাস্কর্য্য বর্ণনা করিতেছেন,—

‘দিব্য পুষ্পমালাভরণভূষিত বিকম্পিত চেলাঞ্চল-প্রবৃত্ত

সৌন্দর্য্য, সর্ব্বদাসুন্দর গঠন, পৌরুষের সহিত লাবণ্যের

সম্মিলনস্বরূপ পুরুষমূর্ত্তি।’

(ললিতগিরি)

—যেন সত্যই কোন ভাস্কর হাতুড়ি বাটালি দিয়া প্রস্তরগাত্রে পৌরুষ-সাবণ্য-দীপ্ত এই পুরুষ-মূর্তি খোদিত করিয়াছেন।

চিত্রের বর্ণাঢ্য রূপমূর্তিও চিত্রাত্মক শব্দ-সৌন্দর্য্যে সাহিত্যে অঙ্কিত হয়। মনে পড়ে, ‘সীতার বনবাস’ গ্রন্থের ‘আলেখ্য-দর্শন’ অধ্যায়ের কথা। অন্তঃসত্ত্বা সীতার মনোরঞ্জনার্থে চিত্রকর প্রসন্ন-সলিলা গোদাবরী-তটের প্রস্রবণ-গিরির চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। বিদ্যাসাগর ভাষা-চিত্রে সেই চিত্রকে রূপায়িত করিতেছেন,—

‘এই সেই জনস্থান-মধ্যবর্তী প্রস্রবণ-গিরি, এই গিরির শিখরদেশ আকাশ-পথে সতত-সঞ্চরমাণ জলধরপটল-সংযোগে নিরন্তর নিবিড় নীলিমায় অলঙ্কৃত; অধিত্যকা-প্রদেশ ঘন সন্নিবিষ্ট বিবিধ বনপাদপ সমূহে আচ্ছন্ন থাকিতে সতত স্নিগ্ধ, শীতল ও রমণীয়; পাদদেশে প্রসন্নসলিলা গোদাবরী তরঙ্গ বিস্তার করিয়া প্রবলবেগে গমন করিতেছে।’

—এখানে গ্রন্থকার নিজেই চিত্রকরের ভূমিকা গ্রহণ করিয়া শব্দদ্বারা চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। এ যেন, একটি আলেখ্যের আর একটি আলেখ্য। অঙ্কিত চিত্রের প্রস্রবণ-গিরি, রুক্ষ মেঘের গাঢ় নীলিমা, এমন কি সঞ্চরমাণ জলধর ও গোদাবরী-তরঙ্গের প্রবল বেগ পর্য্যন্ত শব্দ-কোশলে রঙে, রেখায়, গতিতে জীবন্ত হইয়া উঠিবাছে।

সঙ্গীতের অধরা স্রবণও সাহিত্যে বিধৃত হয়। স্ররের মোহময় আবেশ সৃষ্টি করিয়া ছনের স্পন্দনে সঙ্গীত কথাতীত সৌন্দর্য্য ও মাধুর্য্য ব্যক্ত করে; ধ্বনির ব্যঞ্জনা, স্বরের উত্থান-পতন বাচ্যাতিরিক্ত ভাবকে হৃদয়ে সঞ্চারিত করিয়া দেয়। সঙ্গীতের ‘বিপুল বৃহৎ গভীর মধুর’ বন্ধারে চিত্ত তন্ময় হইয়া যায়। সঙ্গীতের এই অদ্ভুত ক্ষমতা সাহিত্যেও বর্তমান থাকিতে পারে। সঙ্গীতধর্ম্মী সাহিত্য ‘বিশ্বপ্রাবিনা অমৃতউৎসধারায়’ হৃদয়কে অভিসিঞ্চিত করে। জয়দেব-বিদ্যাপতি-চণ্ডীদাসের পদাবলী, রবীন্দ্রনাথের ‘গীতাঞ্জলি’ সঙ্গীতের মতই উপভোগ্য। সঙ্গীতের ক্রত অথবা ধীর লয়, উদার-মুদার-তারার গ্রামের স্বর কি ভাবে কাব্যের ছন্দপ্রবাহে সঞ্চারণ করে, নিম্নলিখিত দৃষ্টান্তটি তাহার প্রমাণ,—

‘নারদ বীণা বাদন করিতেছেন, বীণা কখনও বা পঞ্চমে নামিতেছে, কখনও বা সপ্তমে উঠিতেছে। যখন নারদ বীণা পঞ্চমে নামাইতেছেন, তখন কবির ভাষাও সঙ্গে সঙ্গে পঞ্চমে নামিতেছে। বধা,—

মৃদু মৃদু গুঞ্জন অঙ্গুলি ফুরণে,
সরিৎ প্রবাহিল সঙ্গীত বাদনে,
রুণরুণ নিকুণ কোমলে মিলিয়া ।

আবার নারদের বীণা যখন সপ্তমে উঠিতেছে, তখন কবির ভাষাও সেই
সপ্তমের অঙ্গুরণ করিতেছে,—

‘ক্রমে গুরুগর্জন সপ্তমে ছুটিয়া ।’ ১

অতএব দেখা যাইতেছে যে, শিল্পকলার মধ্যে সাহিত্যই ‘শিল্পশোভার সার’ ।
সাহিত্য একাধারে স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য, চিত্র ও সঙ্গীতের গুণ-বিশিষ্ট । কতকগুলি
শব্দমাত্র অবলম্বন করিয়া সাহিত্য কারুকলা অথবা চারুকলার যে-কোন সৌন্দর্য্য-
সুসমাকে রূপায়িত করিতে পারে । আর্টের জগতে কাব্য-সাহিত্য সার্বভৌম
সম্রাট । এই সাহিত্য কি ?

২

সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ

আমরা পূর্বেই বলিয়াছি, একটি সূত্রে সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করা সহজ
নয়, কারণ, ‘নাসৌ মুনির্ব্যস্ত মতং ন ভিন্নম্’ । দেশ, কাল ও পাত্র অনুযায়ী
সাহিত্যের নির্বচন পরিবর্তিত হইয়াছে । সাহিত্যের ক্ষেত্র অতি প্রশস্ত, কালে
কালে ইহার বিস্তৃতি ও সমৃদ্ধি । বৈদিক যুগের সাহিত্য হইতে বর্তমান
সাহিত্যের ভাব ও রূপ পৃথক ; বিদেশের সাহিত্য হইতে এদেশের সাহিত্যের
ধারা স্বতন্ত্র । সাহিত্যের জগতে ‘চিরস্থায়ী বন্দোবস্ত’ হয় নাই, হইবেও না,
হওয়া উচিতও নয় ।

তথাপি প্রতি দেশের সাহিত্যে, প্রত্যেক যুগের সাহিত্য-সৃষ্টিতে কতকগুলি
সাধারণ লক্ষণ দেখা গিয়াছে । এই সাধারণ লক্ষণ ধরিয়া সাহিত্যের বিচারকবৃন্দ
সাহিত্যের চিরন্তন স্বরূপ নির্ণয় করিতে চেষ্টা করিয়াছেন । আমরা তাহাদের
মধ্যে কয়েকটি সংজ্ঞার্থের উল্লেখ করিতেছি মাত্র ।

১ ‘দশমহাবিভা’ প্রবন্ধ—সমালোচনা সংগ্রহ (কঃ বিঃ) ; প্রবন্ধটি কবি হেমচন্দ্রের ‘দশ-
মহাবিভা’ কাব্যগ্রন্থের সমালোচনা ; সমালোচকের নাম অজ্ঞাত ।

[ক] পাশ্চাত্য মত

পাশ্চাত্য-জগতে কাব্য-সাহিত্য সম্পর্কে আলোচনার সূত্রপাত হইয়াছে গ্রীক দার্শনিক Plato-Aristotle-এর যুগ হইতে। প্রায় আড়াই হাজার বৎসর পূর্বে এই দুইজন মনীষী শিল্প-কৃতির যে নির্বচন নির্দেশ করিয়া গিয়াছিলেন, প্রতীচ্যের পরবর্তী প্রায় সকল আলোচনাই তাহাদের উপর প্রতিষ্ঠিত। যুগধর্ম অনুসারে সংজ্ঞার্থের ভাষা রূপান্তরিত বা প্রসাধিত হইয়াছে মাত্র, কিন্তু মূল বক্তব্য সর্বত্রই প্রায় এক প্রকার। কেবল ইউরোপে কেন, বাঙলা দেশেরও আধুনিক সাহিত্যালোচনার আসরে Plato-Aristotle-এর উক্তির প্রতিধ্বনি শোনা যায়। Plato বলেন, আর্ট বস্তুসত্যের অনুলুপ্তি। জগতে ও জীবনে যাহা ঘটে, তাহাই 'সত্য'। এই সত্যের মধ্যে যাহা মহৎ, যাহা নীতিসম্মত, যাহা কল্যাণকর, যাহা পরম সুন্দর ও আদর্শের স্রোতক - তাহার প্রতিকৃতিই শিল্প বা সাহিত্য। সাহিত্য 'সত্যের আশি'। কিন্তু তৎকালপ্রচলিত গ্রীক-সাহিত্যে Plato নিজ-অভিপ্রেত এই সত্যের প্রতিবিম্ব দেখিতে না পাইয়া, তাঁহার বিখ্যাত Republic গ্রন্থে কবিদের বিরুদ্ধে সূতীর অভিযোগ আনয়ন করিয়াছিলেন। প্রধানতঃ রাষ্ট্রচেতনাদ্বারা পরিচালিত হওয়াতে সাহিত্যকে রাষ্ট্রের অনুগত ভাবিয়া Plato ইহাকে বস্তুসত্যের প্রতিকৃতি বলিয়া ঘোষণা করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। তাঁহার মতে, সাহিত্য সুন্দর শিবময় সত্যের প্রতিকল্প।

মনীষী Aristotle, Plato-র শিষ্য। তিনি তাঁহার বিখ্যাত Poetics গ্রন্থে আর্ট তথা সাহিত্য সম্পর্কে সূচিস্থিত মতবাদ ঘোষণা করিয়াছিলেন। Aristotle মনে কবেন, আর্টমাত্রই অনুকরণ (Imitation) :

Epic and tragic composition, also comedy. The writing of dithyrambs *, and most branches of flute and harp-playing, are all, if looked as a whole, imitation. †

অনুকরণ-প্রবৃত্তি জীবের সহজাত আদিমতম প্রবৃত্তি। মানুষের মধ্যেই অনুকরণের প্রবৃত্তি প্রবলতম, man is the most imitative ; অনুকরণে

*. Dithyrambs = A hymn connected with the worship of Bacchus.

†. Poetics (Translated by E. S. Bouchier).

তাহার যেমন প্রবল ঝোঁক, তেমনই আনন্দ। অমুকরণের প্রবৃত্তিবশেই মানুষ শৈশব হইতে মাতাপিতার আচার-আচরণে অভিযুক্ত হয়, ভাষা শিক্ষা করে। শিল্পকর্ম এই অমুকৃতির ফল। সহজাত অমুকরণ-বৃত্তির প্রেরণায় শিল্পী তাঁহার শিল্পকর্মে বস্তুবিশ্বের বর্ণ, সঙ্গীত, ছন্দ ও ভাষাকে অমুকরণ করিয়া থাকেন। ইহাই Aristotle-এর অভিমত।

Plato ও Aristotle উভয়েই আর্টকে অমুকরণাত্মক বলিয়াছেন, উভয়ের মধ্যে পার্থক্য কেবল ‘Truth’ কথাটির বোঝাপড়া লইয়া। কাব্য যে কবির ‘সৃষ্টি’, Plato সে-বিষয় লক্ষ্য না করিয়া কাব্যকে হুবহু ‘বস্তুগত সত্যের প্রতিলিপি’ বলিয়া ঘোষণা করিয়াছেন। Aristotle সেখানে বলিয়াছেন,—

It is not the poet's function to tell of real events,
but of such as might happen, and of things possible,
according to probability or necessity. ‡

অতএব Aristotle-এর মতে, কাব্যসাহিত্য বস্তুগত সত্য নয়, সম্ভাব্যসত্যের অমুকৃতি। বস্তুসত্য বা তথ্যগত সত্য ইতিহাসের বিষয়; সাহিত্যের ‘সত্য’ ইহা হইতে পৃথক। যে ‘সত্য’ ঘটে নাই, কিন্তু ঘটিতে পারিত, সেই ‘সত্য’ই সাহিত্যের ‘সত্য’। সাহিত্যের ‘সত্য’ (Literary truth) ইতিহাসের ‘সত্য’ (facts) হইতেও অধিকতর সত্য :

‘Poetry is more philosophical and higher than history.’

Plato এবং Aristotle প্রচারিত, বিশেষ করিয়া Aristotle-এর নির্দেশিত সাহিত্যের সংজ্ঞার্থই বহুদিন পর্য্যন্ত ইউরোপে প্রভাব বিস্তার করিয়া আসিতেছিল। সাহিত্য সত্যের অমুকৃতি—এই নির্বচনটি প্রায় সকলেই স্বীকার করিয়া লইয়াছিলেন। এই ‘সত্য’ তথ্যগত সত্য, না অস্ত্র কিছু—ইহাই ছিল বিতর্কের বিষয়। সাহিত্য-সৃষ্টি যে একটা মানস-ব্যাপার, সেদিকে কাহারও দৃষ্টি আকৃষ্ট হয় নাই। Aristotle-এর ‘সম্ভাব্য সত্য’ কথাটির মধ্যে মনন-ক্রিয়ার ইঙ্গিত থাকিলেও, তিনিও স্পষ্টভাবে মনস্তাত্ত্বিক ভিত্তির উল্লেখ করেন নাই। তাহা করিবার কথাও নয়, কারণ, মনস্তত্ত্বের নিরীখে মানুষের ক্রিয়াকলাপ বিশ্লেষণ করিবার পদ্ধতি আরম্ভ হইয়াছে রেগেন্সার যুগ (Age of Renaissance) হইতে। রেগেন্সার মধ্যে ইউরোপের পুনর্জন্ম ঘটিয়াছে। নূতন দৃষ্টিভঙ্গী দিয়া জগৎ-সন্দর্শন, নূতন চিন্তার আলোকে বস্তুর

বিচার, নূতন বুদ্ধির দীপ্তিতে সৃষ্টির বিশ্লেষণ—রেণেসাঁর ফল। নবলব্ধ জ্ঞানের পথে নব নব অল্পসন্ধিৎসা ইউরোপীয় জীবনের মর্ম্মমূলে বিচিত্র আলোড়ন সৃষ্টি করিয়াছিল। এই অল্পসন্ধিৎসা ইউরোপকে যেমন যুদ্রাঘাতের আবিষ্কারে, নূতন বৈজ্ঞানিক আবিষ্কারে এবং নূতন নূতন দেশ আবিষ্কারে প্রেরণা দিয়াছিল, তেমনই আবার নব পদ্ধতিতে মানুষের মনকে বিশ্লেষণ ও আবিষ্কার করারও অদ্ভুত প্রেরণা দিয়াছিল। Descartes, Hobbes, Locke প্রভৃতির রচনাবলী তাহার নিদর্শন।

মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণের ধারায় সাহিত্যকে নূতন করিয়া বিচার করিবার যে প্রচেষ্টা দেখা দিয়াছিল, তাহা হইতে সাহিত্যের একটি নবতর সংজ্ঞার্থ পাওয়া গেল সুধী সমালোচক Addison-এর আলোচনায়। তিনি ছিলেন 'Spectator' নামক বিখ্যাত সাময়িক পত্রিকার সম্পাদক। ইহাতেই তাঁহার 'Essay on the Pleasures of Imagination' নামক প্রখ্যাত প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়। এই প্রবন্ধে তিনি শিল্প-সাহিত্যকে 'Pleasures of Imagination' বলিয়া মন্তব্য করেন। তিনি বলেন, স্মরণ-মনন, ধ্যান-ধারণা, চিন্তা-কল্পনা এক মনেরই বিভিন্ন ক্রিয়া। মানসিক কল্পনার সাহায্যেই শিল্পী শিল্প-সৃষ্টি করেন, মানসিক কল্পনার দ্বারাই দর্শক সেই সৃষ্ট শিল্প হইতে আনন্দ উপভোগ করেন। অতএব শ্রেষ্ঠ শিল্প বা সাহিত্য কল্পনার আনন্দ-বিধায়ক :

'The talent of affecting the Imagination is the very life and highest perfection of poetry.'

Addison-এর এই সিদ্ধান্ত তৎকালীন 'Doctrine of association of ideas'—মনোবিশ্লেষণের এই নিয়মের উপর প্রতিষ্ঠিত। মনঃসমীক্ষার পটভূমিকায় সাহিত্যের এই সংজ্ঞার্থটি আধুনিক সাহিত্যালোচনার নূতন দ্বার উদঘাটন করিয়া দিয়াছে।

Addison-এর মতবাদকে ভিত্তি করিয়া ইউরোপে ইহার পরে ক্ষুদ্র, বৃহৎ অনেক সাহিত্যিক নিরূপচন নিরূপিত হইয়াছে, তাহাতে অভিনবত্ব বিশেষ কিছু নাই। অভিনবত্ব দেখা দিয়াছে ফরাসী-বিপ্লবের প্রেক্ষাপটে। রেণেসাঁর মত ফরাসী-বিপ্লবও ইউরোপের মর্ম্মমূল আন্দোলিত করিয়াছিল। ধর্ম্মের গোড়ামি, রাজতন্ত্রের স্বৈচ্ছাচার ও অভিজাত শ্রেণীর অত্যাচারের প্রতি অঙ্গুলি-নির্দেশ করিয়া এই বিপ্লব পীড়িত মানুষের জীবনে মুক্তির প্রেরণা সঞ্চার করিয়াছিল ; সাম্য, মৈত্রী ও স্বাধীনতার বাণী প্রচার করিয়া ইহা মানুষের অধিকার সম্পর্কে

মানুষকে সচেতন করিয়া তুলিয়াছিল। অবশ্য এই বিপ্লবের ধারাপ দিকও ছিল, কিন্তু ইহার ভাল দিকটি উপেক্ষীয় নয়। ফরাসী-বিপ্লব হইতেই ইউরোপে মানব-অধিকারবাদ প্রচারিত হইয়াছে, বিশেষ করিয়া দরিদ্র, শোষিত মানুষের মর্যাদা স্বীকৃত হইয়াছে।

মানুষ হিসাবে প্রত্যেক মানুষের সমান অধিকার এবং রাষ্ট্র ও সমাজ মানুষেরই সৃষ্ট কতকগুলি চুক্তির অধীন—ফরাসী-বিপ্লববাদের এই মূলমন্ত্রগুলি, কেবলমাত্র ব্যক্তি, সমাজ ও রাষ্ট্রজীবনে নয়, সাহিত্যের ক্ষেত্রেও পরিবর্তন ঘটনা করিয়াছিল। সাহিত্যের বিচারকবৃন্দ বুঝিয়াছিলেন, সাহিত্য একদিকে যেমন লেখকের ব্যক্তিত্বের প্রকাশ, অপরদিকে লেখকও তেমনই যুগচেতনার অধীন। শিল্প শিল্পীসত্তার অভিক্ষেপ (Projection of self), শিল্পকর্ম যুগ-জীবনের প্রতিলিপি (Transcript of the contemporary societies); সাহিত্য কোনক্রমেই যুগের ধারাকে অতিক্রম করিতে পারে না। বিশেষ যুগের ভাবরূপ উপাদান লইয়াই শিল্পীকে শিল্পরচনায় অগ্রসর হইতে হয়। সর্বোপরি উপায় যাহাই হউক, সাহিত্য জীবনকেই প্রকাশ করে, কোন-না-কোন ভাবে ইহা জীবনেরই সমালোচনা করিয়া থাকে।

সাহিত্য-সৃষ্টিতে জীবন-সমালোচনের এই প্রাধান্য অকুণ্ঠ স্বীকৃতি লাভ করিয়াছে সমালোচক Matthew Arnold-প্রদত্ত সাহিত্যের সংজ্ঞার্থে। Arnold গতানুগতিক পদ্ধতিতে সাহিত্য সমালোচনায় ত্রুটি না হইয়া, বিভিন্ন যুগের, বিভিন্ন দেশের, ভিন্ন ভিন্ন কবির কাব্যালোচনা করিতে করিতে সাহিত্যের বিচার করিয়াছেন এবং দেখাইয়াছেন, সাহিত্যের মধ্যে যুগপৎ কবির ব্যক্তিত্ব (Personality) এবং যুগধর্ম প্রতিফলিত হয়। তিনি বলেন,

‘For the creation of a master-work of literature two powers must concur, the power of the man and the power of the moment and the man is not enough without the power of the moment.’*

সাহিত্য-সম্পর্কে Arnold স্মৃতিস্ম, বুদ্ধিদীপ্ত অথচ সংহত একটি সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়াছেন : উক্তিটি নানাদিক হইতে গুরুত্বপূর্ণ। তাঁহার মতে,

‘It is important, therefore, to hold fast to this : That poetry is at bottom a criticism of life ; that greatness

*. Function of criticism at present time (Essays in Criticism)

of a poet lies in his powerful and beautiful application of ideas to life—to the question how to live.' †

এই প্রসঙ্গে বিখ্যাত সমালোচক Ruskin-এর নামও উল্লেখযোগ্য। তাঁহার আর্ট-সমালোচনা 'Modern painters', সমালোচনার ক্ষেত্রে যুগান্তকারী প্রভাব বিস্তার করিয়াছে। তাঁহার মতে, মানব-মনই সাহিত্যের প্রধান উপজীব্য। মানুষের মন এবং তাঁহার আশা-কামনাকে (human passion and human hopes) রূপায়িত করাই শিল্পের লক্ষ্য। যে শিল্প বিপুল আনন্দসঞ্চার করে বা প্রচুর শিক্ষাদান করে, তাহাকে তিনি শ্রেষ্ঠ শিল্প বলেন না। তাঁহার মতে, যে শিল্পরূতি দর্শকদের হৃদয়ে অধিক সংখ্যক ভাব (greatest number of greatest ideas) উদ্ভূত করে, তাহাই শ্রেষ্ঠ শিল্প। এই প্রকার আর্টের মূল্য অসাধারণ, শক্তিও অপরিমেয়।

ফরাসী বিপ্লবের ফলে সাহিত্যের ক্ষেত্রে জীবন-জিজ্ঞাসার প্রাধান্ত সূচিত হইয়াছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহার সঙ্গে সঙ্গে শিল্পীর উপরে সমাজ ও রাষ্ট্রগত কতকগুলি গুরু দায়িত্বও আরোপিত হইয়াছিল। অতিমাত্রিক রাজনৈতিক ও বস্তুচেতনা ছিল এই বিপ্লবের অন্ততম বিশিষ্টতা : বিশেষজ্ঞগণ বলেন, The French Revolution took a political and practical character (Arnold).

ইহার প্রতিক্রিয়ায় একশ্রেণীর লেখকদের দৃষ্টিভঙ্গীর আমূল পরিবর্তন সাধিত হয়। সমাজ ও রাষ্ট্রগত যে-কোন দায়িত্ব অস্বীকার করিয়া ইঁহারা সাহিত্যে নির্বাধ মুক্তি ও অবাধ কল্পনার পক্ষপাতী হইয়া উঠেন এবং ঘোষণা করেন, 'Freedom of Art'—এই নীতি। Oscar Wilde, Swinburne প্রমুখ শক্তিশালী লেখকবৃন্দ প্রচার করিলেন, সাহিত্যের কোন বাঁধাধরা লক্ষ্য নাই, সাহিত্যের জন্তই সাহিত্য, 'Art for art's sake'; সাহিত্য বা শিল্প নীতি, কল্যাণ, ধর্ম, সমাজ বা রাষ্ট্রের কোন দায়িত্বই পালন করে না, নিছক রসসৃষ্টিই ইহার একমাত্র উদ্দেশ্য। সাহিত্যের এই সংজ্ঞার্থটি শ্রেণীবিশেষের মধ্যে বিপুল উদ্ভাদনার সঞ্চার করিয়াছে।

ফরাসী বিপ্লবের ব্যর্থতা হইতে সাহিত্যের আরও একটি সংজ্ঞার্থ নিরূপিত হইয়াছে। মাত্রাতিরিক্ত বাস্তববোধ (Sense of fact)—ইহার মূল। বিপ্লবের ব্যর্থ পরিণামও ইহার অন্ততম কারণ। যে পরিপূর্ণ আদর্শ প্রতিষ্ঠার আশায়,

একটি নূতন জগতের স্বপ্নে ফরাসীবিপ্লব অঙ্কিত হইয়াছিল, বিপ্লব সে আশাকে পূর্ণ করিতে পারে নাই। ‘মরণের মুখে মরণের বাণী’ ছিল এই বিপ্লবযজ্ঞের মূলমন্ত্র। এ বিপ্লব অনেক কিছু ভাদিয়াছে, কিন্তু নূতন কিছু সৃষ্টি করিতে পারে নাই, তাই ইহার পরিণামে জাগ্রত হইয়াছে—বার্থতা, নৈরাশ, ক্ষুধা। শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে ইহার প্রতিফলন দেখা দিয়াছে নগ্ন বাস্তব-বোধের রূপায়ণে। কতিপয় শিল্পী মানবজীবনের নগ্নতা, কদর্য্য কামনা ও আসঙ্গলিপ্সাকে বাস্তবতার চূড়ান্ত মনে করিয়া সাহিত্যে বস্তুপরতন্ত্রতার কথা প্রচার করিয়াছেন। তাঁহাদের মতে সাহিত্য নগ্ন বাস্তবের রূপায়ণ।

সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করিতে যাইয়া ইউরোপের অধিকাংশ লেখক সত্য (Truth), জীবন (Life), বস্তু (Matter) কথাগুলির উপর গুরুত্ব আরোপ করিয়াছেন। Plato-Aristotle হইতে আরম্ভ করিয়া আধুনিক কালের সমালোচক পর্য্যন্ত সকলেই ‘বস্তু’র মহিমাকে স্বীকার করিয়াছেন। যাহারা Art for art’s sake-নীতি প্রচার করিয়াছেন, তাঁহাদের মধ্যেও বাস্তববোধ (Sense of fact) ক্রিয়াশীল। ইউরোপের দৃষ্টিভঙ্গীই বস্তুতান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গী। এইজন্য বস্তুকে কেন্দ্র করিয়াই তাঁহাদের ‘আর্ট-এর পরীক্ষা-নিরীক্ষা। বাস্তবই তাঁহাদের নিকট সত্য (Truth); এই সত্যই সুন্দর, ইহারই রূপমূর্ত্তি শিল্প বা সাহিত্য। অবশ্য অত্যধিক বস্তুপরতন্ত্রতার মোহে কোন কোন সাহিত্যিক বস্তুর কদর্য্য দিকটাই লক্ষ্য করিয়াছেন, কিন্তু সুন্দরের পূজারী শিল্পী বস্তুর মধ্যেই সত্য এবং সুন্দরকে প্রত্যক্ষ করিয়াছেন। সুন্দরের একনিষ্ঠ সাধক Keats অনবগত ভাষায় সত্যের এই সৌন্দর্য্য-মূর্ত্তিকে রূপ দিয়াছেন :

Beauty is truth, truth ^{is} beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

সত্যের রূপমূর্ত্তি এই যে সুন্দর—ইহার প্রকাশই সাহিত্য, ইহাই চিরন্তন আনন্দের উৎস। Keats বলেন, ‘A thing of beauty is a joy for ever.’

আর্ট যে সুন্দরেরই প্রকাশ—এই মতবাদ প্রতিষ্ঠায় ইতালীয় দার্শনিক Benedetto Croce-এর দান অসামান্য। সৌন্দর্য্যতত্ত্ব সম্পর্কে তাঁহার বিখ্যাত গ্রন্থ *Aesthetic*; এই গ্রন্থে সৌন্দর্য্যবোধের ভিত্তিতে তিনি ললিতকলা বা আর্টের স্বরূপ বিশ্লেষণ করিয়াছেন। তাঁহার মতে আর্ট ও সুন্দর হরিহরাস্বা, আর্ট সুন্দরেরই অভিব্যক্তি।

এই স্নন্দর কি ? একটি গূঢ়ার্থব্যাঞ্জক সংক্ষিপ্ত বাক্যে Croce ‘স্নন্দরের’ সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করিয়াছেন, ‘Beauty is expression’ ; কিন্তু expression বলিতে যে স্থূল প্রকাশ বুঝায়, তিনি তাহাকে উদ্দেশ্য করেন নাই। তিনি বলেন, মানুষের জ্ঞানার ক্রিয়া দুই প্রকারে সম্পন্ন হয় : প্রথমতঃ মানুষ মন দিয়া অনুভব করে, ইহাকে বলা যায় অনুভূতি বা আত্মাববোধ (Intuitive knowledge), তারপর মানুষ জানে বুদ্ধি দিয়া, যুক্তি-তর্ক দিয়া—তাহাকে বলে অবগতি (Logical knowledge) : প্রথম প্রকারের জ্ঞানার ক্রিয়া হইতে জ্ঞাতার মানস-পটে বিচার-নিরপেক্ষ যে প্রতিচ্ছায়া পড়ে, তাহা চিচ্ছায়া বা Image ; এই চিচ্ছায়াই বস্তুর অন্তর্নিহিত সৌন্দর্যের স্রোতক, তাই ইহা স্নন্দর (Beauty) :

Beauty is the mental formation of an image (or a series of images) that catches the essence of the thing perceived. Beauty rather belongs to the inward image than to the outward form in which it is embodied. *

বুদ্ধিতে স্থূলরূপ গ্রহণের পূর্বে দ্রষ্টার মানসপটে স্নন্দরের প্রতিমূর্তি যে চিচ্ছায়ার উদ্ভব হয়, তাহা অত্যাশ্চর্য্য প্রকাশ-ব্যাঞ্জনাময়। Croce তাই বলেন, অনুভূতি ও অভিব্যক্তি অবিচ্ছেদ্য ; আত্মাববোধের সঙ্গে সঙ্গেই ইহার প্রকাশ-ধর্ম্মিতা আত্মপ্রকাশ করে :

Every true intuition is expression. . . . To no intuition expression is wanting, because it is an inseparable part of intuition. †

এইভাবে Croce প্রমাণ করিয়াছেন যে, ‘Beauty is expression’—তাঁহার সৌন্দর্য্যতত্ত্বে Intuition (অনুভূতি), Image (চিচ্ছায়া), Expression (প্রকাশ) এবং Beauty (স্নন্দর) এক হইয়া গিয়াছে। আর্টকেও তিনি স্নন্দরের সহিত এক করিয়া দেখিয়াছেন, কারণ স্নন্দরের অভিব্যঞ্জক চিচ্ছায়াই শিল্প-নির্ম্মিতির প্রধান অবলম্বন। তাই Croce বলেন,

Art is ruled uniquely by imagination. Images are its only wealth.

আর্টের স্বরূপ নির্ণয় করিতে গিয়া এইরূপে ইউরোপে সাহিত্যের সংজ্ঞাহীন সংজ্ঞার্থ নিরূপিত হইয়াছে।

* Benedetto Croce—Will Durant

† Aesthetic

[খ] সংস্কৃত আলঙ্কারিকদের মত

ইউরোপে যেমন বিভিন্ন যুগে বিভিন্ন পণ্ডিত সাহিত্যের বিভিন্ন সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়াছেন, ভারতবর্ষের সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণও তেমনই ভিন্ন ভিন্ন যুগে কাব্য-সাহিত্য বিচার করিয়া ইহার স্বরূপ নির্ণয় করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। বর্তমান পাশ্চাত্য প্রভাবপৃষ্ঠ ভারতীয় সমাজে সাহিত্য-সম্পর্কে পাশ্চাত্যের অভিমতই অধিক সমাদর লাভ করিয়াছে। আমরা Aristotle, Arnold, Croce—প্রভৃতির মতবাদের সহিত বেশি পরিচিত। তাঁহাদের বিচারপন্থাতেই আমরা সাহিত্য বিচার করিয়া থাকি এবং যে সাহিত্য সেইরূপ বিচারে পরীক্ষোত্তীর্ণ হয়, তাহাকেই শ্রেষ্ঠ সাহিত্যের পর্যায়ভুক্ত করি। ভারতীয় অলঙ্কার-শাস্ত্রের সহিত নিবিড় পরিচয় না থাকার জহ্নই এই প্রমাদ। সাহিত্য সম্পর্কে ভারতীয় মনীষীবৃন্দ যে সকল সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করিয়াছেন, তাহাও সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচার ও বিশ্লেষণের উপর প্রতিষ্ঠিত এবং জগতের যে-কোন কাব্য-বিচারে তাহা গ্রহণীয়।

‘নাট্যশাস্ত্র’ প্রণেতা আচার্য্য ভরত ভারতীয় আলঙ্কারিকদের আদিগুরু। তিনি বৈদিক ঋষির মর্যাদায় ভূষিত, কারণ, ভরত-প্রণীত ‘নাট্যশাস্ত্র’ এদেশীয়দের মতে একপ্রকার বেদ, তাহার নাম গাঙ্কর্যবেদ। এই বেদের ঋষি আচার্য্য ভরত। প্রধানতঃ নাট্যকে অবলম্বন করিলেও, তিনি তাঁহার ‘নাট্য-শাস্ত্রে’ প্রসঙ্গতঃ শ্রবাক্যাব্যের বিষয়ও আলোচনা করিয়াছেন। যে রসতত্ত্ব এদেশে কাব্য-সাহিত্যের শ্রেষ্ঠত্বরূপে স্বীকৃতি লাভ করিয়াছে, আচার্য্য ভরত সেই রস-প্রস্থানের প্রবর্তক। রসকেই তিনি সাহিত্য-বৃক্ষের বীজ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন :—

যথা বীজাদ্ ভবেদবৃক্ষো বৃক্ষাৎ পুষ্পং ফলং তথা ।

তথা মূলং রসাঃ সর্বো তেভ্যো ভাবা ব্যবস্থিতাঃ ॥^১

—বীজ হইতে যেমন বৃক্ষের উৎপত্তি, বৃক্ষ হইতে ফুল-ফলের উদ্ভব, তেমনই রসবীজ হইতেই কাব্যের উৎপত্তি, এই কাব্যের ফুল-ফল (ভাব, অলঙ্কার প্রভৃতি) এই রসেরই স্ফুর্তি।

আচার্য্য ভরত কাব্যের মূলীভূত তত্ত্বরূপে ‘রস’কে প্রধান আসন দিলেও, কাব্যের সৌন্দর্য্য-বিধায়ক অলঙ্কার, গুণ, রীতি প্রভৃতির কথাও স্বীকার করিয়াছেন। কিন্তু রসস্থিতির তুলনায় এ সকলই বাহ্য, রস ব্যতীত অন্য সবই অর্থহীন। এমন কি তিনি বলেন, রস ব্যতীত কোনও অর্থের প্রবর্তনাও সম্ভব হয় না—‘ন হি রসাদৃতে কশ্চিদর্থঃ প্রবর্ততে।’ কাব্যে রসতত্ত্বের এই প্রাধান্যকে ভিত্তি করিয়া পরবর্ত্তীকালে বহু আচার্য্য গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। তন্মধ্যে আচার্য্য বিশ্বনাথ প্রণীত ‘সাহিত্য-দর্পণ’ গ্রন্থখানি সর্বিশেষ উল্লেখযোগ্য। ‘বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্’—কাব্যের এই বহুব্যবহৃত নির্বচনটি আচার্য্য বিশ্বনাথেরই রচনা।

এদেশে কাব্যের এই সংজ্ঞার্থটিই প্রায় সর্ববাদিসম্মত। যে-কোন বিষয়ের আলোচনা করিতে গিয়া ভারতীয় ঋষিগণ বিষয়টির মূলকেই অহুসঙ্কান করিয়াছেন। আত্মাহুসন্ধিৎসাই ভারতবর্ষের বিশিষ্টতা। কাব্যের মূল অহুসঙ্কান করিতে গিয়াও বাক্যরূপ কাব্যের আত্মাই এদেশের গবেষণার প্রধান বিষয় হইয়াছে। আত্মাকে খুঁজিতে গিয়া অবশ্য কোন কোন আচার্য্য দেহকেও অস্বীকার করেন নাই। যেমন ধর্ম্মজিজ্ঞাসার বিষয়ে দেহবাদ আলোচনার বিষয়ীভূত হইয়াছে, তেমনই কাব্য-জিজ্ঞাসার বিষয়েও কোন কোন পণ্ডিত কাব্য-দেহের উপরেই গুরুত্ব আরোপ করিয়াছেন। বস্তুতঃ কাব্যের আত্মা রস, কিন্তু যে রসাত্মক বাক্য বা বাক্যসমষ্টি লইয়া এই রস-প্রতীতি হয়, তাহা কতগুলি শব্দার্থময় পদ। শব্দার্থময় এই পদগুলিকে পৃথক করিয়া লইলে রসেরও কোন অস্তিত্ব থাকে না। চার্কাক দর্শনকেও যেমন আমরা হাসিয়া উপেক্ষা করিতে পারি না, কাব্যবিচারে এই মতবাদকেও তেমনই উপেক্ষা করা যায় না।

আচার্য্য ভামহ (সপ্তম শতাব্দীর আলঙ্কারিক) তাঁহার ‘কাব্যালঙ্কার’ গ্রন্থে শব্দ ও অর্থের রাজ্যোটককেই কাব্য বলিয়া অভিহিত করিয়া বলিয়াছেন, ‘শব্দার্থেই সহিতৌ কাব্যম্।’ শব্দার্থময় বাক্যকে কাব্যসংজ্ঞায় সংজ্ঞিত করিয়া তিনি কাব্যরচনায় অলঙ্কারের প্রাধান্য স্বীকার করিয়াছেন। অলঙ্কার-গ্রন্থানের প্রবর্ত্তক হিসাবে ভামহের নাম বিখ্যাত। তিনি বলেন, সূন্দর হইলেও, অলঙ্কার ব্যতীত প্রেমসীর মুখখানিও শোভাকর বলিয়া মনে হয় না,—‘ন কাস্তমপি নির্ভূষণং বিভাতি বণিতামুখম্।’ তাঁহার মতে ‘রস’ও কাব্যের অলঙ্কার। কাব্যই একমাত্র অলঙ্কার্য্য : অলঙ্কারের যোগ-হেতুই কাব্যের কাব্যত্ব।

‘কাব্যাদর্শ’ প্রণেতা আচার্য্য দণ্ডীও অলঙ্কার-প্রস্থানের সমর্থক। অতীষ্ট অর্থসম্বন্ধিত পদসমুচ্চয়কেই তিনি কাব্য বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। তিনি বলেন, ‘শরীরং তাবদিষ্টার্থ-ব্যবচ্ছিন্না পদাবলী।’^১

শব্দ ও অর্থ—এই দুইটি কাব্যের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হইলেও, ইহা যে কাব্যের আত্মা নয়, বহিরঙ্গ—একথাটি অনেকেই বুঝিতে পারিয়াছিলেন। শব্দার্থের উপর গুরুত্ব আরোপ করিয়া যে-সকল কাব্য-সংজ্ঞা নির্ণীত হইয়াছিল, কালক্রমে অনেকেই তাহা সমর্থন করেন নাই। তাঁহারা দেখিয়াছিলেন, অলঙ্কার কাব্যের আত্মা নয়, গূতর অঙ্গ কিছু কাব্যের আত্মা। অলঙ্কার ব্যতীত কাব্যের অল্প কোন নিগূঢ় তত্ত্ব আবিষ্কারে ঐহারা অগ্রসর হইয়াছিলেন, তাঁহাদের মধ্যে ‘কাব্যালঙ্কার সূত্র’ প্রণেতা আচার্য্য বামন বিখ্যাত। তিনি বিশ্লেষণ করিয়া দেখাইলেন, অলঙ্কার দ্বারাই কাব্য গ্রাহ্য হয় বটে, কিন্তু এই অলঙ্কার বহিঃশোভা-কর উপমা, অলুপ্তপ্রাসাদি অলঙ্কার নয়। তিনি বলিলেন, সৌন্দর্য্যই অলঙ্কার—‘সৌন্দর্য্যমলঙ্কারঃ’। সৌন্দর্য্যই কাব্যের অঙ্গীভূত রূপলাবণ্য; বাইরের ভূষণ (উপমাদি অলঙ্কার) সেই সৌন্দর্য্যের শোভাবর্দ্ধকমাত্র। কারণ, নারীদেহের লাবণ্য যখন বিনষ্ট হইয়া যায়, তখন তাহাতে নয়নবিমোহন অলঙ্কার যোগ করিলেও কোন সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয় না। লাবণ্যই দেহের আত্মা। কাব্য-দেহের আত্মা কি? আচার্য্য বামন বিশ্লেষণ করিয়া দেখিলেন, মাধুর্য্যাদি ‘গুণ’-গুণিই কাব্যের অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য্যের দ্রোতক, ইহাই কাব্যের আন্তর ধর্ম্ম অথবা স্বরূপ। এই ‘গুণ’ পদরচনার বিশিষ্ট ভঙ্গীকে আশ্রয় করিয়াই প্রকট হয়। তাই বামন বলিলেন, গুণাত্মক যে বিশিষ্টা পদরচনা, তাহাই কাব্যের আত্মা অর্থাৎ ‘রীতি’ই কাব্যের আত্মা :

রীতিরাত্মা কাব্যাত্মা। বিশিষ্টা পদরচনা রীতিঃ।

বিশেষো গুণাত্মা।^২

বক্রোক্তিবাদের শ্রেষ্ঠ আচার্য্য কুস্তক ‘রীতি’ কথাটিকে নূতন ভাবে ব্যাখ্যা করিয়া ‘বক্রোক্তি’ই যে কাব্যের আত্মা, এই মতবাদকে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন। ইনি প্রসিদ্ধ ‘বক্রোক্তি জীবিত’ নামক গ্রন্থের রচয়িতা। কুস্তক মনে করেন, রীতি কেবলমাত্র শব্দ ও অর্থের সমাবেশে গড়িয়া উঠে না, কোন স্থানের সঙ্গীর্ণ সীমাতেও ইহা সীমাবদ্ধ নয়। কবির স্বভাবেই রীতির জন্ম। এইজন্যই উক্তম

১ কাব্যাদর্শ, ১/১০

২ কাব্যালঙ্কার সূত্রস্থি ১১২৬, ৭, ৮

কবিগণের প্রত্যেকের রীতিই সমান রমণীয়। তাঁহার মতে বক্রোক্তিই কাব্যের প্রাণ, ‘বক্রোক্তিঃ কাব্যজীবিতম্’। বক্রোক্তির সহিত যুক্ত না হইলে অলঙ্কার, রীতি, রস, কোন কিছুই সার্থক নয়। এক বক্রোক্তির মধ্যেই সকল কিছু বর্তমান—অতএব বক্রোক্তিই কাব্যের সর্বস্ব : বক্রোক্তিই অলঙ্কার, বক্রোক্তিই উত্তম রীতি : রসও এই বক্রোক্তিকেই উপভোগ্য করিয়া তুলে। এই বক্রোক্তি কি? কুস্তক বলেন, বৈদম্ব্যপূর্ণ ভঙ্গিমাময় উক্তিই বক্রোক্তি :

বক্রোক্তিরেব বৈদম্ব্যভঙ্গীভণিতিরুচ্যতে । ৩

এই বক্রোক্তিই সৌন্দর্যের নিদান, কাব্যের প্রাণ : তাই কাব্যের সংজ্ঞা নির্দেশ করিতে গিয়া কুস্তক বলিলেন :

শব্দার্থে সহিতৌ বক্রকবিব্যাপারশালিনি ।

বন্ধে ব্যবস্থিতৌ কাব্যঃ তদ্বিদাহ্লাদকারিণি ॥ ৪

—‘সহিত অর্থাৎ মিলিত শব্দার্থযুগল কাব্যজ্ঞগণের আহ্লাদজনক বক্রতাময় কবিব্যাপারপূর্ণ রচনা-বন্ধে বিস্তৃত হইলে কাব্য হইয়া থাকে।’ (ডাঃ সূর্যধীর কুমার দাশগুপ্ত)

বিস্তীর্ণ সংস্কৃত অলঙ্কার শাস্ত্রগ্রন্থগুলির মধ্যে শ্রেষ্ঠগ্রন্থ ‘ধ্বন্যালোক’। ভারতীয় অলঙ্কার শাস্ত্রের ইতিহাসে এই গ্রন্থখানির দান অসামান্য। অধ্যাপক কাণে বলেন, ‘The Dhvanyaloka is an epoch making work in the History of Alankara Literature.’—উক্তিটি প্রণিধেয়। এই ধ্বন্যালোক গ্রন্থের মূল কারিকার রচয়িতা কে, তাহা আজিও নিঃসংশয়ে স্থিরীকৃত হয় নাই। সমগ্র ‘ধ্বন্যালোক’ বলিতে বুঝায় (১) কতিপয় কারিকা (২) তাহার ‘বৃত্তি’ ও (৩) ‘লোচন’ নামক টীকা। বৃত্তির রচয়িতা আচার্য্য আনন্দবর্দ্ধন। কেহ কেহ তাঁহাকেই কারিকার প্রণেতা বলিয়া মনে করেন। ‘লোচন’ টীকার রচয়িতা সংস্কৃত আলঙ্কারিকদের মধ্যমণি আচার্য্য অভিনব গুপ্ত।

ধ্বনিই কাব্যের আত্মা—ইহাই ধ্বন্যালোক গ্রন্থের প্রধান প্রতিপাদ্য বিষয়। ধ্বন্যালোকের কারিকা, তাহার বৃত্তি (আনন্দ বর্দ্ধন) এবং লোচন টীকা (অভিনব গুপ্ত)—এই ত্রয়ী ধ্বনিবাদের ত্রিবেণী-সঙ্গম। কথিত আছে, ত্রিবেণী-সঙ্গম তীর্থেই ধ্বন্যন্তরী সমুদ্রমহনোদ্ভূত অমৃতভাণ্ড কক্ষে লইয়া আবির্ভূত হইয়াছিলেন। ভারতীয় কাব্যশাস্ত্রালোচনার মহনোদ্ভূত অমৃত—ধ্বনিবাদের

এই ত্রিবেণীসঙ্গম হইতেই উদ্ভূত। কাব্য কি, কাব্যের আত্মা কি—এই সকল প্রশ্নের উত্তরে ধ্বনিবাদীরা যে সকল উক্তি করিয়াছেন, কাব্য বিচার সম্পর্কে ইহা অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ উক্তি আর কেহ করিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। আচার্য্য অতুল গুপ্তও বলেন, ‘কাব্য সম্বন্ধে তার চেয়ে খাঁটি কথা কোনো দেশে কোনো কালে আর কেউ বলেনি।’^১

কাব্যের আত্মা রস—এই সিদ্ধান্তকে পুরোভাগে রাখিয়াই ধ্বনিবাদের সমর্থক আচার্য্যগণ কাব্যের চিরন্তন সংজ্ঞার্থ নিরূপণে ত্রুটি হইয়াছেন। তাঁহারা হৃদয়ান্তিমুখ্য বিশ্লেষণ করিয়া দেখাইয়াছেন, কাব্যের আত্মা শব্দও নয়, অর্থও নয়, অলঙ্কারও নয়, রীতিও নয়—এ সকলের অতিরিক্ত অন্য কিছু। কটক-কুণ্ডলাদি অলঙ্কার পৃথক করিয়া লইলেও নারীদেহের লাবণ্য নষ্ট হয় না। লাবণ্য নিজের প্রভায় নিজেই ঝলমল করে। এই লাবণ্যই সৌন্দর্যের সারভূত আত্মা। শব্দার্থযুক্ত কাব্যশরীরেও তেমনই উপমা-রূপকাদি অলঙ্কার ব্যতিরিক্ত একটি লাবণ্য আছে। অলঙ্কার ছাড়াও তাহা দীপ্তিমান। এই লাবণ্যই শব্দার্থযুক্ত কাব্যদেহের কান্তি, সারভূত সৌন্দর্য্য :

প্রতীক্ষমানং পুনরন্যদেব বস্তুস্তি বাণীষ মহাকবীনাং।

যন্তং প্রসিদ্ধাবয়ব্যতিরিক্তং বিভাতি লাবণ্যমিবান্নানু ॥^২

—মহাকবিদের কাব্যে দেহাতিরিক্ত অন্য একটি প্রতীক্ষমান বস্তু থাকে। ইহা অঙ্গনাদেহের লাবণ্যের মতই কাব্যায়বে ঝলমল কবে।

এই যে অতিরিক্ত বস্তু, এই যে কাব্যের কান্তি বা লাবণ্য—ইহা কি?—ধ্বনিবাদীরা বলেন, ইহা ‘ধ্বনি’। ইহা অলঙ্কার নয়, গুণ নয়। শব্দ ও অর্থ নিজ নিজ প্রাধান্য পরিত্যাগ করিয়া বাচ্যাতিরিক্ত যে প্রতীক্ষমান অর্থ প্রকাশ করে, তাহাই ‘ধ্বনি’ :

যত্রার্থঃ শব্দো বা তমর্থমুপসর্জনীকৃতস্বার্থে।।

ব্যঙ্গঃ কাব্যবিশেষঃ স ধ্বনিরিতি হরিশ্চিঃ কথিতঃ ॥^৩

বস্তুতঃ ব্যঙ্গার্থই ‘ধ্বনি’। বাচ্যার্থকে অবলম্বন করিয়াই ব্যঙ্গার্থ সূচিত হয়। বাচ্যার্থ অবলম্বন করিয়াও যখন ইহা বাচ্যার্থ হইতে প্রধান হইয়া উঠে, তখনই তাহা হয় ‘ধ্বনি’। ইহা যেন দীপশিখা হইতে বিচ্ছুরিত দীপ্তিবিশেষ। ধ্বনি কাব্যের ব্যঙ্গনা, একটা আভাস। এই ধ্বনিই কাব্যের আত্মা,—‘কাব্যাত্মাধ্বনিরিতি’।

১ কাব্যজ্ঞানসা (ধ্বনি)। ২ ধ্বন্যালোক ১/৪। ৩ ধ্বন্যালোক ১/১৩।

আচার্য্য অভিনবগুপ্ত তাঁহার ‘লোচন’ টীকায় এই ‘ধ্বনি’র পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ করিয়াছেন। ধ্বনিবাদীরাও রসকেই কাব্যের আত্মা বলিয়াছেন। রস কাব্যের আত্মা, ধ্বনি তাহার প্রকাশ। আচার্য্য অভিনবগুপ্ত অতি সূক্ষ্ম বিচার করিয়া দেখাইয়াছেন—ধ্বনিই রস : রসেই ধ্বনির পর্য্যবসান, রসেই ধ্বনির বিশ্রাম। যেমন শক্তিমান ও শক্তি অভিন্ন, যেমন সূর্য্য আর সূর্য্যরশ্মি অভিন্ন, তেমনই রস ও ধ্বনি একাত্ম। তাই অভিনবগুপ্ত শ্রেষ্ঠ ধ্বনির নাম দিলেন ‘রসধ্বনি’। বাচ্যার্থকে অবলম্বন করিয়া সোজা ব্যাক্যার্থের অভিব্যঞ্জনা দ্বারা ইহা রসরূপে স্ফুট হয়। এই রসধ্বনিই কাব্যের আত্মা,—‘রসধ্বনে এব সর্ব্বত্র মুখ্যভূতমাত্মত্বম্।’ (অভিনবগুপ্ত)। কাব্যতত্ত্বের আলোচনায় ইহাই ভারতীয় আলঙ্কারিকগণের চূড়ান্ত কথা।

ভারতীয় আচার্য্যগণ নিরূপিত কাব্যের সংজ্ঞার্থকে কেহ কেহ বিশিষ্ট দেশ-কালের মধ্যে সীমাবদ্ধ মত বলিয়া গণ্য করিয়া থাকেন এবং আধুনিক-কালের জটিল জীবন-বোধ-মূলক কাব্য-বিচারে তাহাকে অবাস্তব বলিয়া মনে করেন। ইহা কোনক্রমেই সমর্থনযোগ্য নয়। কাব্যের আত্মা অলঙ্কার, রীতি, ধ্বনি বা রস বলিয়া ঐহারা সিদ্ধান্ত স্থাপন করিয়াছেন, তাঁহারা প্রত্যেকেই জীবনদ্রষ্টা কবি বা দার্শনিক। কপোল-কল্পনা দ্বারা পরিচালিত না হইয়া, জীবনের পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণদ্বারা ই তাঁহারা অমূৰ্খ সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছেন। কোনরূপ সংস্কার-দৃষ্টি দ্বারা পরিচালিত না হইয়া, বিচারের পথ ধরিয়া অগ্রসর হইলে বলিতে হইবে, প্রাচীন ভারতীয় আচার্য্যগণ সাহিত্যের যে স্বরূপ নির্ণয় করিয়া গিয়াছেন, তাহা সর্ব্বকালের, সর্ব্বদেশের চিরন্তন সাহিত্যের স্বরূপ। তাঁহাদের নিরূপিত সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ অশ্রান্ত। যে-কোন দেশের যে-কোন কালের সংসাহিত্যের প্রতি ইহা প্রযোজ্য।

[গ] বঙ্গীয় সাহিত্যআচার্য্যগণের মত

সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ কাব্য বা সাহিত্যের স্বরূপ নির্ণয় করিতে গিয়া যে ‘রসকে’ কাব্যের আত্মা বলিয়া ঘোষণা করিয়াছিলেন, বাঙলা দেশের কাব্য রচনায় কবির ঈশ্বর গুপ্ত, এমন কি মধুসূদনের যুগ পর্য্যন্তও সেই রসস্রষ্টিই ছিল রচনার মূল লক্ষ্য। ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্য্যন্তও বঙ্গীয় কবিগণ ‘বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্’—এই সংজ্ঞার্থটিকেই মানিয়া লইয়া কাব্য রচনা করিয়া গিয়াছেন। কুন্তিবাস, কাশীরাম দাস, বৈষ্ণব আচার্য্যগণ, ভারতচন্দ্র, ঈশ্বর

শুণ্ড এবং ‘ইয়ং বেঙ্গলের প্রতিভা’ মধুসূদন পর্যাঙ্ক, রসই যে কাব্যের আত্মা, রসস্থিতি করাই যে কবির লক্ষ্য—এই মত পোষণ করিতেন।

কবি কৃত্তিবাস গোঁড়েশ্বরের রাজসভায় যে শ্লোক পাঠ করিয়া রাজা-সভাসদাদির সপ্রশংস অভিনন্দন লাভ করিয়াছিলেন, সে শ্লোক ‘সরস’ ছন্দোময়,—

নানা মতে নানা শ্লোক পড়িলাম রসাল।

খুসি হইয়া মহারাজ দিলা পুষ্পমাল ॥^১

কবিকঙ্কণও একাধিক স্থলে ‘শ্রীকবিকঙ্কণ রস গান’ বলিয়া ভণিতা দিয়াছেন। রামগতি আশরফ মহাশয় বলেন, ‘কবিকঙ্কণের রচনা প্রগাঢ় রসোদ্দীপক।’ কাশীরাম দাস যে ‘অমৃত সমান’ মহাভারত কথা প্রণয়ন করিয়াছেন, তাহারও লক্ষ্য রস। কবির কাব্যে এই রসই ‘অমৃত-লহরী’ হইয়া উঠিয়াছে। কবি আলাওলের প্রসিদ্ধ ‘পদ্মাবতী’ কাব্যখানিও ‘সরস রসকথা’। কবি বলিয়াছেন,

শ্রী আলাওল-বাণী সুরস পয়ারখানি

পদে পদে অমৃত সিঞ্চন।

মধ্যযুগীয় বাঙলা সাহিত্যে বৈষ্ণব সাহিত্য এক মহামূল্য সম্পদ। বৈষ্ণব সাহিত্যেও ‘রস’ই কাব্যের আত্মা বলিয়া স্বীকৃত হইয়াছে। শ্রীচৈতন্য মহাপ্রভু যখন দ্বিজবী পণ্ডিতের গন্ধান্তোজের কবিত্ব বিচার করিয়াছিলেন, তখন তিনিও ভরত নাট্যশাস্ত্রোক্ত ‘রসালঙ্কারবৎ কাব্যং দোষযুক্তচেদবিভূষিতম্’—এই বাক্যের নিরীখেই স্তোত্রটিব রসাপকর্ষক দোষ প্রদর্শন করিয়াছিলেন।^২

চৈতন্যদেব-প্রবর্তিত বৈষ্ণব-ধর্মের সাধ্য ও সাধন-তত্ত্ব উভয়ই রসকেন্দ্রিক। প্রেমভক্তিরসই ইহার উপায় ও উপায়। ভরতাদি আচার্য্য স্থায়ীভাবগুলির মধ্যে দেবতার প্রতি ভক্তের রতিকে কোন আসন প্রদান করেন নাই, রসের মধ্যেও ভক্তিরসকে স্থান দেওয়া হয় নাই। কিন্তু শ্রীচৈতন্যদেবের অপূর্ব প্রেম-বিলসিত দিব্যজীবন, ভক্তি-গদগদ ‘কোটি সমুদ্র গম্ভীর’ ভাবকে উপেক্ষা করা অসম্ভব ছিল। তাই চৈতন্যদেবের সময় হইতে বৃন্দাবনের গোস্বামীসম্প্রদায় ভক্তির যে স্বরূপ ব্যাখ্যা প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, তাহাতে তাঁহারা ভগবদ্রতিকেই শ্রেষ্ঠ স্থায়ীভাবরূপে স্বীকার করিয়া লইলেন। কেবল তাই নয়, এই ভাবের আত্মগতমান রসকে তাঁহারা মুখ্য রসরূপে গণ্য করিলেন। এই রসের নাম

১ কৃত্তিবাসের আত্মবিবরণী। ২ উক্ত্য—শ্রীচৈতন্যচরিতামৃত; আদি/১৬

‘ভক্তিরস’, অথবা বৈষ্ণবগণের পারিভাষিক ভাষায় ‘উন্নতোজ্জল-রস’। তাহারা আরও বলিলেন, ‘ভক্তিরসরাট’—ভক্তিরসই রসের রাজা। বাঙলা সাহিত্যের বৈষ্ণবপদাবলী, চৈতন্যচরিত-বিষয়ক রচনাবলী এই রসেরই বিচিত্র প্রকাশ।

রসই যে কাব্যের সর্বস্ব, তাহার স্পষ্ট স্বীকৃতি পাওয়া যায় ভারতচন্দ্রের কাব্যে। মানসিংহ দিল্লীতে গিয়া যখন পাতশাহের দরবারে উপস্থিত হইলেন, তখন বাধ্য হইয়া সেই দরবারের বর্ণনা করিতে কবি ভারতচন্দ্রকেও আরবী, ফারসী ও হিন্দুস্থানী মিশ্রিত বাঙলা ভাষার আশ্রয় গ্রহণ করিতে হইল। কবি বুঝিলেন, এই ভাষা হয়তো সকলের বোধগম্য হইবে না, তাহাতে প্রসাদশুণও থাকিবে না। তাই প্রাচীন আলঙ্কারিকদের দোহাই দিয়া তিনি কৈফিয়ৎ দিলেন,

প্রাচীন পণ্ডিতগণ গিয়াছেন কষে।

যে হোক সে হোক ভাষা কাব্য রস লযে॥^১

গুপ্তকবিও তাঁহার কবিতায় একাধিক স্থলে বলিয়াছেন, ‘সেই লেখা লেখা নয় নাহি যার রস’। কবিবর মধুসূদন নানাদেশীয় কবির ‘চিন্তা-ফুল-বন-মধু’ লইয়া যে অপূর্ব ‘মধুচক্র’ রচনা করিয়াছিলেন, তাহারও লক্ষ্য ছিল রসের প্রকাশ। কবি মেঘনাদবধকাব্যের প্রারম্ভে বলিয়াছেন, ‘গাইব মা বীররসে ভাসি মহাগীত।’ চতুর্দশ-পদী কবিতাবলীতে তিনি কবিতাকে ‘কবিতা-অমৃত-রস’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। ‘কবি’ শীর্ষক চতুর্দশ-পদী কবিতাতেও তিনি, কল্পনাদ্বারা ভাবের রসপরিণামকেই কবিতা বলিয়া মন্তব্য করিয়াছেন :

কে কবি কবে কে মোরে ? ঘটকালি করি

শবদে শবদে বিয়া দেয় যেই জন,

সেই কি সে যম-দমী ?... . . .

সেই কবি মোর মতে, কল্পনা সুন্দরী

যার মনঃকমলেতে পাতেন আসন,

অন্তগামি-ভান্ডপ্রভা সদৃশ বিতরি

ভাবের সংসারে তার সুবর্ণ কিরণ।

আনন্দ, আক্ষেপ, ক্রোধ যার আচ্ছাদিত মানে ;

অরণ্যে কুহুম ফোটে যার ইচ্ছা বলে।

চতুর্দশ-পদী কবিতায় মধুসূদন, কুরুশ-বীর-শুভার-রোদ্ৰ প্রভৃতি রসের বিভাব, অল্পভাব সহযোগে এক একটি মূর্তি অঙ্কন করিয়াছেন। ইহাঘারা তিনি রসসৃষ্টিকেই যে কাব্যের লক্ষ্য মনে করিতেন, তাহার সমর্থন পাওয়া যায়।

তাহা হইলেই দেখা যাইতেছে, ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগ পর্য্যন্তও এদেশে কাব্য-সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করিতে গিয়া সাহিত্যিকগণ প্রাচীন আলঙ্কারিকদের সিদ্ধান্তই মানিয়া চলিয়াছেন; প্রচলিত সংস্কারে সংঘাত সৃষ্টি হইয়াছে পাশ্চাত্য শিক্ষার প্রভাবে। পাশ্চাত্য শিক্ষা এদেশের 'ইয়ংবেঙ্গল'কে নূতন দীক্ষা প্রদান করিয়াছিল; তাহাদের চোখের সম্মুখে এক অ-দৃষ্ট নবজগতের দ্বার উদঘাটন করিয়াছিল। সেই দ্বার-পথে প্রতীচ্যের জ্ঞান-বিজ্ঞান, সাহিত্য, সাহিত্যালোচনার পদ্ধতি এদেশে প্রবেশ করিয়া তৎকালীন যুবচিত্তকে সচকিত করিয়া তুলিয়াছিল। প্রাচীন সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণের বিচারমুখে, Aristotle-Addison প্রমুখ প্রতীচ্য মনীষীবৃন্দের সিদ্ধান্ত আমাদের চিত্তে প্রবল আন্দোলন সৃষ্টি করিয়াছিল। আমাদের সম্মুখে তখন ইউরোপীয় সাহিত্যের আলো-ঝলমল রূপ, চিত্তে সংশয়; প্রাচীনকে পরিহার করিয়া নূতনকে গ্রহণ করিবার মোহময় আবেগ। কাজেই প্রাচীন সিদ্ধান্তের বিরুদ্ধে প্রতিবাদী মনোভাব জাগ্রত হইল। তখনকার 'Tremendous literary rebel' মাইকেল, নাটক রচনায় সংস্কৃত আলঙ্কারিক-দের চিরাচরিত রীতির বিরুদ্ধে মন্তব্য করিলেন :

If I live to write other dramas, you may rest assured,
I shall not allow myself to be bound by the dicta of Mr.
Biswanath of the Sahitya Darpan. I shall look to the
great Dramatists of Europe for models.*

সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্রের মুখেও আমরা অল্পরূপ উক্তি পাইলাম :

এদেশের প্রাচীন আলঙ্কারিকদিগের ব্যবহৃত শব্দগুলি একালে পরিহার্য্য, ব্যবহার করিলেই বিপদ ঘটে; আমরা সাধ্যানুসারে তাহা বর্জন করিয়াছি।...আমরা যাহা বলিতে চাহি, তাহা অল্প কথায় বুঝাইতেছি; আলঙ্কারিকদিগকে প্রণাম করি।^১

* রাজনারায়ণ বসুর নিকট লিখিত পত্র।

১ বিবিধ প্রবন্ধ (উত্তররাম চরিতের আলোচনা)

এই সকল উক্তি হইতে স্পষ্ট অল্পমিত হয় যে, পাশ্চাত্য সভ্যতা, শিক্ষা ও সাহিত্যের সংস্পর্শে আসায় এদেশীয় সাহিত্যাচার্যগণের দৃষ্টিভঙ্গী পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছিল, প্রাচীন সংস্কৃত আলঙ্কারিকদের সাহিত্যের সংজ্ঞা আর মনঃপূত হইতেছিল না। পাশ্চাত্য শিক্ষা আমাদেরকে আত্মবিশ্বস্ত করিয়া তুলিয়াছিল, তাই বঙ্কিমচন্দ্রের মত যুগন্ধর মনীষীও সাহিত্য-বিচার প্রসঙ্গে প্রাচীন আলঙ্কারিকদিগকে প্রণাম করিয়া দূরে বিদায় করিয়াছিলেন।

কেবল আত্মবিশ্বস্তিবেশে নয়, মনে হয়, ঊনবিংশ শতাব্দী হইতে পাশ্চাত্য সাহিত্যের প্রভাবে এদেশে সাহিত্য-রচনার ধারাই আমূল পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছিল। বিশেষ করিয়া ইংরাজি সাহিত্যের অধ্যয়নে এদেশে যে Pure Literature কিংবা Creative Literature (সৃষ্টিমূলক সাহিত্য বা স্বকুমার সাহিত্য) এবং গীতি কবিতা (Lyric poetry) রচিত হইতেছিল—তাহা সর্বথা পাশ্চাত্য প্রভাবেরই ফল। আচার্য্য আনন্দবর্দন, বিশেষ করিয়া আচার্য্য অভিনবগুপ্তের যে ধ্বনিমুখ রসবাদ কাব্যবিচারের শ্রেষ্ঠ কষ্টিপাথর এবং যাহা যে-কোন দেশের, যে-কোন কালের কাব্য-সাহিত্য সম্পর্কে প্রযোজ্য, তাহার সংবাদ তখনও পর্য্যন্ত আমাদের দেশে, কি সঙ্কৃত পণ্ডিত, কি ইংরাজি পণ্ডিতদের নিকট তেমন পরিচিত ছিল না। অলঙ্কার-শাস্ত্র বলিতে বিশ্বনাথ-রচিত ‘সাহিত্য-দর্পণ’ গ্রন্থখানিই বিশেষভাবে প্রচলিত ছিল। এই গ্রন্থে ধ্বনিমুখ রসবাদ অপেক্ষা নাট্যশাস্ত্রানুসারিত (ভরত মুনির) রসবাদের আলোচনাই মুখ্য স্থান অধিকার করিয়াছে। সাহিত্য দর্পণের—

বাক্যং রসাত্মকং কাব্যং দোষান্তত্ৰাপকর্ষকাঃ

উৎকর্ষ হেতবঃ প্রোক্তা গুণালঙ্কাররীত্যমঃ ॥^১

—সাহিত্য বিচার সম্পর্কে ইহাই ছিল চূড়ান্ত কথা। শ্রীচৈতন্যদেবও এই নিরীখেই দ্বিগিজয়ী-কৃত গঙ্গাস্তোত্রের দোষ দেখাইয়াছিলেন। মধুসূদনও সংস্কৃত পণ্ডিতদের ‘তিলোত্তমাসম্ভব’ কাব্য-বিচারের পদ্ধতি সম্পর্কে যে মন্তব্য করিয়াছিলেন,^২ তাহাতেও মনে হয়, সংস্কৃত পণ্ডিতগণ কাব্যের ধ্বনি বা রস-বিচার অপেক্ষা অলঙ্কার-দোষাদির মাত্র বিচার করিতেন। বলা বাহুল্য এই পদ্ধতিতে তখনকার দিনের পাশ্চাত্য প্রভাবপুষ্ট সৃষ্টিমূলক সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করা অথবা তাহার বিচার করা সম্ভব ছিল না। উপরন্তু ‘রস’ বলিতে

^১ ‘Some other Pundits, literary stars of equal magnitude, say—ই। উত্তম উত্তম অলঙ্কার আছে। ‘রস’ হয়নি।’ (রাঙ্গনারায়ণ বহুর নিকট লিখিত পত্র)।

সংস্কৃত পণ্ডিতগণ তৎকালে যে শৃঙ্খার রসাত্মক শ্লোক উদ্ধার করিতেন, তাহাও ইংরাজি-শিক্ষিত সমাজের নিকট রুচিসঙ্গত বলিয়া মনে হয় নাই। আচার্য্য অভিনবগুপ্তাদি প্রদর্শিত ধ্বনিমুখ রস-সাহিত্যের আলোচনায় মানব-জীবনবাদের যে ইঙ্গিত ছিল, সেরূপ রস-সাহিত্যেরও অভাব ছিল। পাশ্চাত্য প্রভাবে যে-সাহিত্য রচিত হইতে লাগিল, তাহা জীবন-নির্ভর সাহিত্য। প্রতীচ্যের এই অত্যাশ্চর্য্য, অতি স্পষ্ট জীবন-বাদই নব্য বাঙলা সাহিত্যের প্রধান বৈশিষ্ট্য; যুগধর্ম্ম প্রভাবে বেগবতী বিশিষ্ট চিত্তবৃত্তিই এ সাহিত্যের প্রধান উপজীব্য। তাই এই সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নির্ণয়ে বা বিচার-প্রসঙ্গে এদেশে পাশ্চাত্য মতবাদের প্রাধান্যই স্বীকৃত হইয়াছিল।

বস্তুত: পাশ্চাত্য প্রভাবে এদেশে সাহিত্য-বিচারের যে মানদণ্ড গ্রহণ করা হইয়াছিল, তাহা কোথায়ও সর্ব্বথা প্রতীচ্যমুখী, কোথায়ও বা প্রাচ্য ও প্রতীচ্যের সমন্বয়। তৎকালে হিন্দুকলেজে 'Criticism' পাঠ্য-তালিকার অন্তর্ভুক্ত ছিল। ছাত্রদিগকে যে 'Aristotle, Longinus, Quintilius, Burke, Kames, Alison, Addison, Dryden'-প্রণীত সমালোচনা গ্রন্থ অধ্যয়ন করিতে হইত, মধুসূদনের একটি পত্রে তাহার স্পষ্ট উল্লেখ আছে। এই সকল সমালোচকদের মতবাদের সহিত সাহিত্যদর্পণোক্ত মত মিশাইয়াই নব্য বাঙলার সাহিত্য-বিচারের পদ্ধতি প্রবর্তিত হইয়াছিল। তাই ঊনবিংশ শতাব্দী হইতে বাঙলা-দেশের সাহিত্যাচার্য্যগণের নিকট হইতে আমরা সাহিত্য-বিষয়ক যে সকল সংজ্ঞার্থ লাভ করিয়াছি, তাহা Plato, Aristotle, Addison-নির্দেশিত সাহিত্য-সংজ্ঞারই প্রতিধ্বনি। পাশ্চাত্য পণ্ডিতবর্গের আলোচনায় Truth (সত্য), Imitation (অনুকৃতি), Representation (প্রতিলিপি), Imagination (কল্পনা) প্রভৃতি যে সকল শব্দ পাওয়া যায়, আধুনিক বাঙলার সাহিত্য-সংজ্ঞার্থ নিরূপণে এই সকল শব্দ পর্য্যাপ্ত রূপান্তরিত করিয়া ব্যবহার করা হইয়াছে। পরবর্ত্তীকালের সাহিত্যিকগণের তো কথাই নাই, গুপ্ত কবির কবিতাতেও তাহার পরিচয় পাওয়া যায়।

সাহিত্য যে কেবল বস্তুগত সত্যের প্রতিলিপি মাত্র নয়, ইহার অতিরিক্ত কিছু, Aristotle-ই সর্ব্বপ্রথম তাহার প্রতি লেখনী সঙ্কেত করিয়াছিলেন। তাঁহার প্রদত্ত সাহিত্যসংজ্ঞা যেমন ইউরোপে, তেমনই নব্য বাঙলা সাহিত্যের স্বরূপনির্ণয়ে প্রভাব বিস্তার করিয়াছে। কবির ঈশ্বর গুপ্তের নিকটও Aristotle-এর মতবাদ অজ্ঞাত ছিল বলিয়া মনে হয় না। গুপ্ত কবি 'গৌরব

অভাবে সকলই মিথ্যা’ কবিতায় বলিয়াছিলেন, ‘সেই লেখা লেখা নয় নাহি
যার রস’। এই সিদ্ধান্ত প্রাচ্য আলঙ্কারিক সিদ্ধান্ত। কিন্তু ‘চিত্রকর ও
কবি’ শীর্ষক কবিতায় তিনি বলিতেছেন,

চিত্রকর চিত্র করে করে তুলি তুলি।
কবি সহ তাহার তুলনা কিসে তুলি ॥
চিত্রকর দেখে যত বাহু অবশ্যব।
তুলিতে তুলিয়া রঙ্গ লেখে সেই সব ॥
ফলে বিচিত্র চিত্র চিত্র অপক্লপ।
কিন্তু তাহে নাহি দেখি প্রকৃতির রূপ ॥
চারু বিশ্ব করি দৃশ্য চিত্রকর কবি।
স্বভাবের পটে লেখে স্বভাবের ছবি ॥
কিবা দৃশ্য কি অদৃশ্য সকলি প্রকট।
অলিখিত কিছু নাই কবির নিকট ॥
ভাব চিন্তা প্রেম রস আদি বহুতর।
সমুদয় চিত্র করে কবি চিত্রকর ॥

—কবি-কন্দের এই চিত্র-লেখায় গুপ্তকবি ইহাই বলিতে চাহিয়াছেন
যে, সাহিত্য কেবল প্রকৃতির প্রতিচিত্র মাত্র নয়। চিত্রকর দৃশ্য বস্তু
দেখিয়া রঙ-তুলির সাহায্যে তাহার প্রতিকৃতি নির্মাণ করেন, কিন্তু কবির
ক্ষমতা আরও বেশি। কবি দৃশ্য, অদৃশ্য যাবতীয় বস্তুই রূপায়িত করিতে
পারেন। মানুষের মনোভাব—ভাব, চিন্তা, প্রেম—যাহা চিত্রকরের দৃশ্য
নয়, তাহাকে চিত্রকর রূপায়িত করিতে পারেন না, কিন্তু কবি সেই
অদৃশ্য ভাবকেও রূপমূর্ত্তি প্রদান করিতে পারেন। অর্থাৎ কবি স্বভাবকে
তো বটেই, স্বভাবাতিরিক্ত বস্তু ও ভাবকেও কাব্যে প্রকট করিতে
পারেন।

গুপ্ত কবির এই সকল মন্তব্যের মধ্যে পাশ্চাত্য সাহিত্যালোচনার স্বর
অবশ্যই ধরা পড়ে। কিন্তু ভারতীয় মতবাদকেও তিনি অস্বীকার করেন নাই।
অগ্নিপুরণের একটি শ্লোকে কবিকে প্রজাপতির সহিত এক করিয়া দেখা
হইয়াছে—

অপারে কাব্যসংসারে কবিরেব প্রজাপতিঃ।

যথা বৈ রোচতে বিশ্বং তথেন্দং পরিবর্ততে ॥

গুপ্ত কবিও অল্পরূপে সুরে বলেন,

কবির বর্ণনে দেখি ঈশ্বরের লীলা ।

ভাবনীরে মগ্ন করি দ্রব হয় শিলা ॥ (চিত্রকর ও কবি)

প্রাচীন আলঙ্কারিকগণ কাব্যের আশ্বাদকে ‘ত্রক্ষাশ্বাদ’ সনোদনর : (বিশ্বনাথ) বলিয়া মন্তব্য করিয়াছেন । গুপ্ত কবিও বলিয়াছেন, কাব্যের আশ্বাদন অমৃতাস্বাদনের মতই মধুর, কাব্যের প্রতিটি পদ, প্রতিটি বর্ণ সুধাময় । কাব্যাস্বাদন করিয়া,—

রসিক জনের আর নাহি থাকে ক্ষুধা ।

প্রতি পদে বর্ণে বর্ণে বর্ণে যায় সুধা ॥ (চিত্রকর ও কবি)

ঈশ্বর গুপ্তের সময় হইতেই সাহিত্য-তত্ত্ব সম্পর্কে পাশ্চাত্য সিদ্ধান্ত এদেশের সর্বত্র, বিশেষ করিয়া ইংরাজি শিক্ষিত সম্প্রদায়ের মধ্যে বিস্তৃত হইতেছিল । ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত এই মতবাদের অস্ফুট গুঞ্জন উঠিয়াছে গুপ্ত কবির কবিতাতেই । কাব্য সম্পর্কে রঙ্গলালের বক্তব্যের মধ্যেও প্রাচ্য মতবাদের সহিত প্রতীচ্য মতবাদের সংমিশ্রণ লক্ষ্য করা যায় । রঙ্গলাল ছিলেন গুপ্ত কবির ভাবশিষ্য । প্রকাশ-ভঙ্গীর দিক হইতে প্রাচীনের প্রতি আনুগত্য থাকিলেও, ভাব ও রসে তিনি নবীন পন্থী । তিনিই সর্বপ্রথম বাঙলা কাব্যে ইউরোপীয় রোমান্সর প্রবর্তন করেন । তিনি মনে করিতেন :

ইংলণ্ডীয় বিস্ময় প্রণালীতে যত বর্জ্য কাব্য বিরচিত হইবে,

ততই ব্রীড়াশূন্য কদর্য্য কবিতাকলাপ অন্তর্দ্বন্দ্ব করিতে থাকিবে ।

(‘পদ্মিনী উপাখ্যানে’র ভূমিকা)

অলৌকিকতা বর্জন করিয়া, স্বদেশের গরিমা-প্রতিপাদক ঐতিহাসিক বিষয়কে কাব্যের বিষয়ীভূত করিয়া, ইউরোপীয় বিস্ময় প্রণালীতে কাব্যরচনাকে সমর্থন করিয়া কাব্য রচনা করিলেও রঙ্গলালের সাহিত্য সংজ্ঞার্থটি প্রাচীনের অন্তর্গামী । তিনি বলেন :

মিতাক্ষর এবং মিত্রাক্ষরে রচিত, যতি-সম্বিত, অল্পপ্রাসাদি অলঙ্কারে ভূষিত পদবিহাস করিলেই তাহা কাব্য হয় না । সুবিখ্যাত সাহিত্য-দর্পণ গ্রন্থে ইহার যথার্থ লক্ষণ লিখিত হইয়াছে । যথা, ‘বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্’ । এই স্বল্প বাক্যে কবিতাকলার গুণ ব্যাখ্যাত ও বৃহৎ গ্রন্থবিশেষের মর্ম্ম ব্যক্ত হইয়াছে । (পদ্মিনী উপাখ্যানের ভূমিকা)

সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণে পাশ্চাত্য মতবাদের সৃষ্টি প্রতিধ্বনি পাওয়া যায় সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্রের উক্তিতে। তিনি বলেন :

যাহা প্রকৃতির প্রতিকৃতিমাত্র, সে সৃষ্টিতে কবির তাদৃশ গৌরব নাই।

তাহার কারণ, সে কেবল প্রতিকৃতি—অনুলিপি মাত্র—তাহাকে সৃষ্টি বলা যায় না। যাহা সত্যের প্রতিকৃতি মাত্র নহে, তাহাই সৃষ্টি। যাহা স্বভাবান্তকারী অথচ স্বভাবতিরিক্ত তাহাই কবির প্রশংসনীয় সৃষ্টি।^১

সাহিত্য-সম্রাটের এই উক্তিতে Aristotle-ব্যবহৃত বিশেষ অর্থে Imitation, Truth প্রভৃতি কথাব বেশ রহিয়াছে। Aristotle-ও সৃষ্টিমূলক সাহিত্যকে (Creative Literature) বস্তু সত্যের অতিশায়ী সত্যরূপে ব্যাখ্যা করিয়াছিলেন। অবশ্য বঙ্কিমচন্দ্র ‘রসোচ্চাবন’ কথাটিও ব্যবহার করিয়াছেন, কিন্তু এই ‘রস’ শব্দটিকে যে তিনি প্রাচীন আলঙ্কারিকদের প্রথায় গ্রহণ করেন নাই, তাহা তাঁহাব উক্তি হইতেই স্পষ্ট বুঝা যায়। তাঁহার সাহিত্যের নির্বচন যে প্রতীচ্যমুখী, তাহা আরও স্পষ্ট হইয়াছে এই বাক্যে,—

সাহিত্য দেশের অবস্থা এবং জাতীয় চরিত্রের প্রতিবিম্ব মাত্র।

(বিবিধ প্রবন্ধ—বিদ্যাপতি ও জয়দেব)

মানুষের জীবন, মানুষের চরিত্র, মনুষ্য-হৃদয়ই যে কাব্য-সাহিত্যের সামগ্রী—বঙ্কিমচন্দ্র তাহাও স্বীকার করিয়াছেন। এদেশের প্রাচীন সাহিত্য অধিকাংশই ছিল দেব-নির্ভব। দৈবী অলৌকিক শক্তির স্বীকৃতি মানুষকে পৌকষ্মীন করিয়া তুলিয়াছিল, তাই প্রাচীন সাহিত্যে কেবল দেব-মহিমার কথা। পাশ্চাত্য প্রভাবে মানুষের জীবন অতি উজ্জ্বল রূপরেখায় আমাদের নিকট প্রকাশিত হইল। এই নবজাগৃত জীবনবোধের বিচিত্র প্রকাশই নব্য বাঙলা সাহিত্যের বিশিষ্ট লক্ষণ। বঙ্কিমচন্দ্র সাহিত্যসংজ্ঞা নিরূপণ করিতে গিয়া নূতন করিয়া এই জীবন-মহিমাকে প্রকট করিলেন :

কাব্যরসের সামগ্রী মানুষের হৃদয়। যাহা মনুষ্যহৃদয়ের অংশ অথবা যাহা তাহার সঞ্চালক, তদ্ব্যতীত আর কিছুই কার্যোপযোগী নহে। যাহা মনুষ্য চরিত্রান্তকারী নহে, তাহার সঙ্গে মনুষ্য লেখক বা মনুষ্য পাঠকের সহনীয়তা জন্মিতে পারে না। (বিবিধ প্রবন্ধ—প্রকৃত ও অতিপ্রকৃত)

তাই বঙ্কিমচন্দ্র বলেন, যে কবি, মনুষ্যপ্রকৃতিকে কাব্যের বিষয়ীভূত করেন না, ‘তিনি কাব্যরসের অত্যাৎমক অবতারণায় কৃতকার্য হইয়াও লোক মনোরঞ্জন

তাদৃশ কৃতকার্য্য হয়েন না।—মানবজীবনমহিমার এই অকুণ্ঠ স্বীকৃতি নিঃসংশয়ে পাশ্চাত্ত্য মতবাদের স্বাক্ষর বহন করে।

বঙ্কিমচন্দ্র-নিরূপিত সাহিত্যের নির্বচনে দুইটি দিক বিশেষভাবে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। এক দিকে তিনি যেমন সাহিত্যকে দেশের অবস্থা ও মনুষ্য জীবনের প্রতিবিম্ব বলিয়া মন্তব্য করিয়াছেন, অপরদিকে তেমনই বলিয়াছেন, ‘যাহা স্বভাবানুকারী...অথচ স্বভাবাতিরিক্ত, তাহাই কবির প্রশংসনীয় সৃষ্টি।’ অর্থাৎ সাহিত্য বস্তুমুখী হইয়াও বস্তুর অতিরিক্ত। বঙ্কিমচন্দ্রের সময়ে আমাদের দেশে না হউক, ইউরোপে সাহিত্যেব সংজ্ঞার্থ নিরূপণে বস্তুতত্ত্ববাদের প্রাধিক্ত বিস্তৃত হইয়াছিল। Sense of fact-নীতি দ্বারা প্ররোচিত হইয়া একদল লেখক নগ্ন বাস্তবের রূপায়ণকেই সাহিত্য বলিয়া ঘোষণা করিতেছিলেন। তাঁহারা মন্তব্য করিতেছিলেন, বৈজ্ঞানিক যেমন বস্তুর চুলচেরা বিশ্লেষণ করেন, নগ্ন সত্যকে তেমনই তন্ন তন্ন কবিয়া বিশ্লেষণ করিয়া প্রকাশ করাই সাহিত্যের কাজ। ইহার ফলে, বস্তুতত্ত্বের নামে স্থল আসন্নলিপ্সা ও কামরূপকে রূপায়িত কবাই সাহিত্য-রচনার বৈশিষ্ট্য হইয়া উঠিতেছিল। বঙ্কিমচন্দ্র নূতনত্বের গৃষ্ঠপোষক হইলেও মনেপ্রাণে তিনি ছিলেন আদর্শবাদের পূজারী। সাহিত্যকে কুরুচিবিন্যাসেব কবল হইতে মুক্ত কবিবার কঠিন ব্রতই তিনি গ্রহণ করিয়াছিলেন। বাঙলা সাহিত্য ক্রমে ক্রমে যেক্রপভাবে পাশ্চাত্ত্যমুখী হইয়া উঠিতেছিল তাহাতে পাশ্চাত্ত্যের নগ্ন বস্তুপরতন্ত্রতা এখানেও সঞ্চারিত হইতে পারে আশঙ্কা করিয়াই বঙ্কিমচন্দ্র সাহিত্যকে ‘স্বভাবাতিরিক্ত’ বলিয়া অভিহিত কবিয়াছিলেন।

আবার কি এদেশে, কি ওদেশে সৃষ্টিমূলক সাহিত্য যে রস-সাহিত্য, অর্থাৎ রস বা সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করাই যে সাহিত্যের লক্ষ্য—‘স্বভাবাতিরিক্ত’ কথাটির মধ্যে তাহারও ইঙ্গিত রহিয়াছে। বঙ্কিমচন্দ্র ‘রসোদ্ভাবন’ ব সৌন্দর্য্য-সৃষ্টির বিষয়কেও অস্বীকার করেন নাই। তিনি বলেন, ‘সৌন্দর্য্য সৃষ্টিই কাব্যের মুখ্য উদ্দেশ্য।’...কিন্তু এই সৌন্দর্য্য-সৃষ্টিকে উপলক্ষ্য করিয়া এদেশীয় কিংবা ওদেশীয় সাহিত্যে যে-সাহিত্য সৃষ্ট হইতেছিল, তাহা একরূপ জগৎ ও জীবন-পলাতকার সাহিত্য। যে-সাহিত্যে জীবনের স্বাক্ষর নাই, রস-সৃষ্টির দিক হইতে উৎকৃষ্ট হইলেও, বঙ্কিমচন্দ্র বলেন, তাহা পাঠকের সহৃদয়তা অর্জন করিতে পারে না। তাই সাহিত্যকে তিনি বলিলেন, ‘স্বভাবানুকারী।’ সৌন্দর্য্যও তাহার মতে স্বভাবানুকারিতার গুণমাত্র, ‘স্বভাবানুকারিতা ছাড়া সৌন্দর্য্য জন্মে না।’

বঙ্কিমচন্দ্রের সাহিত্যের সংজ্ঞার্থে সময়ের ভাবটি সুস্পষ্ট। তিনি প্রাচীনকেও অন্ধভাবে বর্জন করেন নাই, নবীন ধারাকেও অত্যাশাহের বশবর্তী হইয়া বিচার না করিয়া গ্রহণ করেন নাই। বরং উভয়কে ঐক্য বন্ধনে গ্রথিত করিয়া তিনি একটি মিলনের পথ আবিষ্কার করিয়া গিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্রের সাহিত্য-সংজ্ঞা এই কারণেই নানাদিক হইতে গুরুত্বপূর্ণ। একথা অস্বীকার করিবার উপায় নাই যে, বঙ্কিমচন্দ্র সাহিত্যের যে নির্বচন নির্দিষ্ট করিয়া দিয়া গিয়াছিলেন, বঙ্কিম-পরবর্তী যুগে সাহিত্যের প্রায় প্রত্যেকটি বিচারক, সেই মত ও পথ ধরিয়াই অগ্রসর হইয়াছেন। ‘যাহা স্বভাবানুকায়ী অথচ স্বভাব-তিরিক্ত তাহাই কবির প্রশংসনীয় সৃষ্টি’—এই সূত্রকে অবলম্বন করিয়া, ইহাকে পরিমার্জিত বা প্রসাধিত করিয়াই পরবর্তী আচার্যগণ সাহিত্য-সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্রের অব্যবহিত পরবর্তী সমালোচক ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় মহাশয় প্রকৃতপক্ষে বঙ্কিমপ্রদত্ত সূত্রটিকে ব্যাখ্যা কবিয়াই সুকুমার সাহিত্যের প্রকৃতি নিরূপণ করিয়াছেন। তিনি বলেন,

সাহিত্য স্বভাবের অনুরূতি। অনুরূতি বটে, কিন্তু অতিরিক্তও তো বটে। সাহিত্য স্বভাবের একটু অতিরিক্ত নহ কি? অতিরিক্ত হইলেই যে বহির্ভূত হয়, অন্তর্ভূত হয় না, তা নয়। স্বভাবের অন্তর্ভূত অথচ অতিরিক্ত।... শিল্প এবং সাহিত্য উভয়ই স্বভাবের অনুরূত বা অন্তর্ভূত, অথচ অল্লাধিক পরিমাণে স্বভাবতিরিক্ত।^১

মুখোপাধ্যায় মহাশয় বিশেষভাবে স্বভাবের অনুরূতি ও ‘স্বভাবতিরিক্ত’ কথা দুইটিকে ব্যাখ্যা করিয়াছেন। ‘স্বভাবের অনুরূতি’ বা অন্তর্ভূত—ইহার অর্থ সৃষ্টি-সম্মত ও স্বাভাবিক। শিল্প ও সাহিত্য মানুষের জন্মই রচিত হয়। অতএব মানুষের যাহা মনে ধরে, তাহাই সাহিত্যের উপজীব্য। সাহিত্য-সংসারেও মানুষের নিত্য ঘরকন্নার মত ‘ঘর-সংসার’ থাকে। এই দিক হইতেই সাহিত্য স্বভাবের অনুরূতি বা স্বাভাবিক। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে ইহা স্বভাবতিরিক্তও বটে। ‘স্বভাবতিরিক্ত’ অর্থে অস্বাভাবিক নয়, সৃষ্টি-বহির্ভূতও নয়... একেবারেই ‘হুনিয়া ছাড়া’—তা নয়। স্বভাবের মালমসলা লইয়াই স্বভাবতিরিক্তের সৃষ্টি হয়। সংসারে অনেক কিছুই আছে, “শিল্প বা সাহিত্য সেই ‘সব’ হইতে ‘রকমারি’ বাছিয়া, ঘসিয়া-মাজিয়া, ঝালিয়া কাটিয়া ছাটিয়া”—যেটুকু মানুষের চোখে মানায় বা মানুষের মনের মত হয়, তাহাই

^১ ‘সুকুমার সাহিত্যের প্রকৃতি’—ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায়

গ্রহণ করে। এই মুন্সীমানার ফলেই স্বভাব স্বভাবাতিরিক্ত হয়—তখনই তাহা হয় সাহিত্য। শিল্প-সৃষ্টি করিতে গিয়া শিল্পী স্বভাবের ‘অতুলিপি’ গ্রহণ করে বটে; কিন্তু অবিকল গ্রহণ করে না। বাছিয়া বাছিয়া মনের মত করিয়া গ্রহণ করাতেই সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয়। কারণ বাহ্য অতি প্রত্যক্ষ বা প্রাত্যহিক, তাহা মানুষের নিকট পুরাতন, সেই জন্যই আকর্ষণ-শক্তি বর্জিত। তাই সাহিত্য বিজ্ঞানের মত ‘উনকোটি খুঁটি-নাটি’ বিচার করে না, গ্রহণও করে না—যেটুকু মানুষের মনের মত এবং চিত্তাকর্ষক, তাহাই সাহিত্যে গ্রহণ করা হয়। এই দিক হইতে,—‘সাহিত্য স্বভাবের সূক্ষ্ম শরীর।’

বঙ্কিমচন্দ্রের ‘স্বভাবানুকায়ী অথচ স্বভাবাতিরিক্ত’—এই সংজ্ঞার্থ ব্যাখ্যায় ‘সাহিত্য স্বভাবের সূক্ষ্ম শরীর’—এই উক্তিটুকু ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায়ের নিজস্ব। ইউরোপের ‘Sense of fact’-বাদীদের মধ্যে প্রচলিত নিয়মে রসময় সাহিত্য রচনার বিরুদ্ধে যে মতবাদ গড়িয়া উঠিয়াছিল, মুখোপাধ্যায় মহাশয়ের সাহিত্যের সংজ্ঞার্থটি তাহাকে লক্ষ্য করিয়াই। প্রবন্ধের উপসংহারে তিনি ইহা স্পষ্ট করিয়াছেন,—

‘তবে নিয়মটা সম্বন্ধে ইদানীং একটা কথা উঠিয়াছে, প্রতিকূল সমালোচনাও একটা চলিতেছে।...পুৰাতন স্তরের উপর বসিয়া একটা নূতন স্তর প্রস্তুতের অল্পবিস্তর উদ্যোগ হইতেছে। উদ্যোগটা অবশ্য হইতেছে ইয়ুরোপে।...আর ইয়ুরোপীয় সাহিত্যের ‘আঁচ’ নাকি আমাদের এখানকার সাহিত্যের গায়ে বিশেষরূপে লাগিয়াছে, লাগিতেছে, লাগিবে,—আর সে ‘আঁচ’ নাকি আমরা এড়াইতে পারি না, এড়াইতে চাই না, তাই অত্য়কার এই আলোচনা।’^১

বাঙলা দেশে রবীন্দ্রনাথ বৃগ্গশ্ৰষ্টা কবি। এদেশের মধ্যে তো বটেই, তাঁহার প্রভাব অস্ত্র দেশেও ব্যাপ্তি লাভ করিয়াছে। রবীন্দ্রনাথের ভাবাদর্শ বাঙলা হইতে ভারতবর্ষ, ভারতবর্ষ হইতে ইউরোপেও প্রসারিত হইয়াছে। তিনি বিশ্বকবি। তাঁহার সাহিত্য-দর্শনও বিশ্বজনীন মনোভাবের ভিত্তিতে রচিত। সাহিত্য সম্পর্কে তিনি যে সংজ্ঞার্থ নিরূপণ করিয়াছেন, তাহা কোন দেশকাল-বাধিত সাহিত্য-সংজ্ঞা নয়, সকল কালের, সকল দেশের শ্রেষ্ঠ সাহিত্য এই নির্বচন দ্বারা পরীক্ষিত হইতে পারে। রবীন্দ্রনাথের নিজের রচনায় যেমন ‘সকল কালের সকল কবির গীতি’ সংহত হইয়াছে, তাহাতে যেমন

১ ‘স্বকুমার সাহিত্যের প্রকৃতি’—ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায়

‘নিখিলের সঙ্গীতের স্বাদ’ অনুভব করা যায়—তাহার সাহিত্য-সংজ্ঞার মধ্যেও তেমনই বিশ্বসাহিত্যের স্বরূপ-লক্ষণ প্রতিবিম্বিত।

একথা অবশ্য স্বীকার করিতেই হইবে, রবীন্দ্রনাথের সময়ে এদেশের সাহিত্যে পাশ্চাত্য সাহিত্যের বিচিত্র কলতান ধ্বনিত হইতেছিল। রবীন্দ্রনাথ প্রাচীন সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণের রসবাদ, অলঙ্করণ-তত্ত্ব এবং প্রতীচ্য সমালোচকবৃন্দের সৌন্দর্য্যতত্ত্ব, ভাবতত্ত্ব, বস্তুতত্ত্ব—সব কিছুর সহিত পরিচিত ছিলেন। তাহার সাহিত্য বিচারে নানা মতবাদের প্রতিধ্বনি উঠিয়াছে। তথাপি রবীন্দ্রনাথ রবীন্দ্রনাথই। তিনি আপন মহিমায় ভাস্বর ও স্বতন্ত্র। তাহার সাহিত্যের সংজ্ঞার্থটি নিজস্ব উপলব্ধি ও মনন-বৈশিষ্ট্যে সমুজ্জ্বল।

যেমন কাব্যসৃষ্টিতে, তেমনি সাহিত্যের স্বরূপ নির্ণয়ে রবীন্দ্রনাথ ভারতবর্ষের প্রাণ-গায়ত্রী দ্বারা অন্তপ্রাণিত হইয়াছিলেন। V. A. Smith এদেশের ইতিহাস আলোচনা করিতে গিয়া বলিয়াছিলেন, *India offers unity in diversity* *—ইহাই ভারতবর্ষের বৈশিষ্ট্য। এদেশে কত জাতি, কত বর্ণ, কত ধর্ম্ম। কিন্তু ভারতবর্ষ সকল বৈপরীত্যের মধ্যে ঐক্য স্থাপন করিয়াছে, এককে সে উপলব্ধি করিয়াছে, আবিষ্কার করিয়াছে, প্রতিষ্ঠা করিয়াছে। এই ঐক্যাহুত্বের স্বর্ণনৃত্রে খণ্ড ও অখণ্ড, সান্ত ও অনন্ত, নিকট ও দূর, প্রাত্যহিক ক্ষুদ্রতা ও চিরন্তন উদারতা, বিশেষ কাল ও নির্বিশেষ কাল এক অখণ্ড গ্রন্থিতে গ্রথিত হইয়াছে। ভারতবাসীর আদর্শ জীবন সক্ষীর্ণতায় সীমাবদ্ধ নয়, ক্ষুদ্রতা দ্বারা ক্ষুণ্ণ নয়, স্বার্থপরতায় খিন্ন নয়। যে ঐক্য সকল বৈপরীত্যের মধ্যে সামঞ্জস্য বিধান করিয়া চলিয়াছে—তাহার উপলব্ধি তাহাকে পরম উদার এবং অত্যাশ্চর্য্য সমতা-বোধে উদ্দীপ্ত করিয়া তুলিয়াছে। রবীন্দ্রনাথ এই দৃষ্টিভঙ্গীদ্বারা প্রণোদিত হইয়া অন্তরে অন্তরে অনুভব করিয়াছিলেন, যাহা সকল বৈপরীত্য, সকল অসামঞ্জস্যের মধ্যে এই ঐক্যবোধ জাগায়, তাহাই ধর্ম্ম, তাহাই সাহিত্য। তাই সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণে ‘সহিত’ কথাটির উপর গুরুত্ব আরোপ করিয়া তিনি বলিয়াছেন,

‘সহিত শব্দ হইতে সাহিত্য শব্দের উৎপত্তি। অতএব ধাতুগত অর্থ ধরিলে সাহিত্য শব্দের মধ্যে একটি মিলনের ভাব দেখিতে পাওয়া যায়। সে যে কেবল ভাবে-ভাবে, ভাষায়-ভাষায়, গ্রন্থে-গ্রন্থে মিলন, তাহা নহে। মানুষ্যের সত্তি মানুষ্যের, অতীতের সহিত বর্ত্তমানের,

দূরের সহিত নিকটের অন্তরঙ্গ যোগ সাধন সাহিত্য ব্যতীত আর কিছুই সম্ভবপর নহে।’ ১

রবীন্দ্রনাথ একাধিক স্থলে বলিয়াছেন, আত্মপ্রকাশের অদম্য প্রেরণাবশেই শিল্পের সৃষ্টি হইয়া থাকে। মানুষ যখন তাহার হৃদয়ে গভীরতর, মহত্তর কিছু উপলব্ধি করে, তখন তাহাকে প্রকাশ না করিয়া থাকিতে পারে না। তিনি মনে করেন, দৃশ্যমান জগতের অন্তরালে যে পরম ‘এক’ নানা বৈষম্যের মধ্যে সৌম্য বিধান করে, নানা অসামঞ্জস্যের মধ্যে সামঞ্জস্য স্থাপন করে—সেই ‘এক’-এর উপলব্ধিই জীবনের মহত্তম উপলব্ধি। এই উপলব্ধি খণ্ডতার মধ্যে অখণ্ডতা, সীমার মধ্যে অসীমতা এবং অপূর্ণতার মধ্যে পূর্ণতার সন্ধান দেয়। ইহা প্রাত্যহিক জীবনের ক্ষুদ্রতা-মলিনতার উর্দ্ধে, প্রয়োজনের অতীত এক নিঃসীম আনন্দে হৃদয় পূর্ণ করিয়া তুলে। মুহূর্তে যেন সকল বন্ধন ছিন্ন হইয়া যায়, মনুষ্যত্বের প্রকাশাবরণ উন্মোচিত হয়। মানুষ সেই পরম ‘এক’-এর সহিত নিগূঢ় যোগ অনুভব করিয়া আনন্দে আত্মহারা হয়।

এই যে ‘এক’, রবীন্দ্রনাথ ইহাকেই বলেন ‘সত্য’। এই ‘সত্য’ প্রাকৃত সত্য হইতে স্বতন্ত্র। যাহা প্রত্যক্ষ, ইন্দ্রিয় যাহার সাক্ষ্য দেয়, তাহা প্রাকৃত সত্য। কিন্তু এ ‘সত্য’ প্রত্যক্ষের অন্তরালে অপ্রত্যক্ষকে প্রতীত করায়, প্রাকৃত সৃষ্টিকে বিশ্বসৃষ্টির সহিত যুক্ত করিয়া দেখায়। সাহিত্য এই সত্যকেই প্রকাশ করে। তাই সাহিত্য-সত্যে ও প্রাকৃত সত্যে এত পার্থক্য। প্রাকৃত সত্য কখনও পূর্ণ নয়, ইহা নানাদিক হইতে অপূর্ণ। প্রত্যেক মানুষের হৃদয়ে পরিপূর্ণ সত্যকে জানিবার যে অভীক্ষা রহিয়াছে, সাহিত্যই তাহা চরিতার্থ করে : ‘সাহিত্য যাহা আমাদের কাছে জানাইতে চায়, তাহা সম্পূর্ণরূপে জানায়’ (সাহিত্যের বিচারক)। সাহিত্যের সত্য ও বিজ্ঞানের সত্যের পার্থক্যও এইখানে। সাহিত্যের সত্য বৈজ্ঞানিক তথ্যের খণ্ড-সত্য নয়; ইহা বিরাট, সমগ্র সত্য। সীমার মাঝে অসীমের ব্যঞ্জক, খণ্ডের মাঝে অখণ্ডতার চোতক, অপূর্ণতার সম্পূরক এই যে ‘সত্য’ তাহাই সাহিত্যের সত্য। এই দৃষ্টিকোণ হইতেই রবীন্দ্রনাথ বলেন,

মানুষ তাহার কাব্যে চিত্রে শিল্পে সত্য মাত্রকেই উজ্জ্বল করিয়া তুলিতেছে। (সৌন্দর্য্যবোধ)

ভারতবর্ষের জীবন-প্রেমিক উপনিষদের ঋষিগণ, এই যে পদ্য ‘সত্য,’

ইহাকে সুন্দর ও আনন্দের সহিত এক ও অভিন্ন করিয়া দেখিয়াছেন। সত্যই সুন্দর, রূপের রূপ, অপরূপ রূপময়। বিশ্বের সৌন্দর্য্যরাশি সেই অথও ‘সত্য’-রূপ সুন্দরের অংশকণা মাত্র। সত্য-সুন্দরের সে কি দীপ্তি, সে কি জ্যোতি! স্বর্ঘ্যপ্রভা তাঁহার নিকট নান; চন্দ্র, তারকা, বিদ্যুৎ তাঁহার তুলনায় নিশ্চল। বিশ্বের দীপ্তিমান পদার্থ তাঁহার দাপ্তিতেই দাপ্তি প্রকাশ করে! সেই পরম রূপময় বহুরূপে এই বিশ্বে প্রকাশিত হইতেছেন :

একস্তথা সর্বভূতাস্তবাত্মা

রূপং রূপং প্রতিকূপো বহিঃচ ।

তমেব ভাস্তমহুভাতি সর্বং

তস্ম ভাসা সর্বমিদং বিভাতি ॥১

শুধু তাই নয়, এই যে সুন্দর—ইনি রসস্বরূপ। ‘রসো বৈ সঃ’ (তৈত্তিরিয়ায় উপনিষৎ) : ইনিই আনন্দস্বরূপ : ‘আনন্দরূপমমৃতং যদ্বিভাতি’ (মুণ্ডকোপনিষৎ) : ইনিই মণু, ইনিই অমৃত, ইনিই আনন্দ। সত্যই মহৎ সৌন্দর্য্য ও যথার্থ আনন্দ। রবীন্দ্রনাথও পবন সত্যকেই প্রকৃত সুন্দর ও যথার্থ আনন্দ বলিয়া জানিয়া বলিয়াছেন, ‘সত্যের যথার্থ উপলব্ধি মাত্রই আনন্দ, তাহাই চরম সৌন্দর্য্য।’ সৌন্দর্য্যের স্বরূপ বিশ্লেষণ করিয়া তিনি দেখাইয়াছেন, ‘সৌন্দর্য্য প্রয়োজনেব বাড়া’, ইহা ‘সামঞ্জস্যের সুবমা’, ইহাতে কেবল আকৃতির সুবমা নয়, চেতনার দীপ্তি, বুদ্ধির ক্ষুণ্ণি, হৃদয়েব লাভ্য আছে।’ সত্যাকারের সৌন্দর্য্যের সহিত মঙ্গলেরও যোগ বহিষাচ্ছে : ‘সৌন্দর্য্যমূর্ত্তিই মঙ্গলের পূর্ণ মূর্ত্তি, মঙ্গল মূর্ত্তিই সৌন্দর্য্যের পূর্ণস্বরূপ।’ সৌন্দর্য্যের এই যে কল্যাণী, সতীলক্ষ্মী মূর্ত্তি—ইহা পরম ‘সত্য’ হইতে একেবারে অভিন্ন। বিরাট ‘সত্য’ যেমন স্থলবুদ্ধির অনধিগম্য, দৈনন্দিন তুচ্ছতার অতিশায়ী, প্রয়োজনেব অতিরিক্ত, সুন্দরও ঠিক তাই। উভয়েব সহিত মঙ্গলের গভীর যোগাযোগ। এইভাবেই কবির চোখে সত্য, শিব ও সুন্দর এক হইয়া গিয়াছে। যখন আপাতবিরোধের দ্বন্দ্ব ঘুচিয়া যায়, যখন মানুষ অন্তরাত্মাকে বিশ্বসৃষ্টির সহিত যুক্ত করিয়া দেখে, তখনই সত্য, শিব ও সুন্দরের স্রুগভীর ঐক্য প্রতীত হয় : ‘তখন সত্য ও সুন্দর একই কথা হইয়া উঠে।’ এই প্রতীতিদ্বারাই রবীন্দ্রনাথ Keats-এর প্রসিদ্ধ বাক্যকে সমর্থন করেন—‘Truth is beauty, beauty truth.’

‘সত্য, শিব ও সুন্দর’—রবীন্দ্রনাথের মতে আনন্দধন। তিনি মনে করেন,

সত্যের বার্থ উপলব্ধিই আনন্দ : ‘যেখানেই আমাদের কাছে সত্যের উপলব্ধি সেইখানেই আমাদের আনন্দ !’ ‘সত্য’ আমাদের মনকে আশ্রয় দেয় বলিয়া তাহা আমাদের নিকট পরমানন্দ হইয়া উঠে। উপনিষদের ঋষিরাও সত্য-সুন্দরের এই আনন্দরূপ প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন, তাঁহাদের নিকট সত্য, সুন্দর ও আনন্দের অমুভূতি এক হইয়া গিয়াছিল। রবীন্দ্রনাথও সেই সুরে বলেন :

আনন্দরূপমমৃতং যদ্বিভাতি। যাহা কিছু প্রকাশ পাইতেছে, তাহাই তাঁহার আনন্দরূপ, তাঁহার অমৃতরূপ। আমাদের পদতলের ধূলি হইতে আকাশের নক্ষত্র পর্যন্ত সমস্তই truth এবং beauty, সমস্তই আনন্দ-রূপমমৃতম্। (সৌন্দর্য্যবোধ)

এই সুন্দর, আনন্দরূপ সত্যকে প্রকাশ করাই সাহিত্যের কাজ : ‘সত্যের এই আনন্দরূপ অমৃতরূপ দেখিয়া সেই আনন্দকে ব্যক্ত করাই কাব্য সাহিত্যের লক্ষ্য।’ সত্য-সুন্দরের উপলব্ধিই সাহিত্যে আত্মপ্রকাশ করে। তাই রবীন্দ্রনাথ বলেন :

সত্যকে যেখানে মানুষ নিবিড়রূপে অর্থাৎ আনন্দরূপে অমৃতরূপে উপলব্ধি করিয়াছে, সেইখানেই আপনার একটা চিহ্ন কাটিয়াছে। সেই চিহ্নই কোথাও বা মূর্তি, কোথাও বা মন্দির, কোথাও বা তীর্থ, কোথাও বা রাজধানী। সাহিত্যও এই চিহ্ন। (সৌন্দর্য্যবোধ)

সাহিত্যের স্বরূপ নির্ণয় করিতে গিয়া রবীন্দ্রনাথ যাহা বলিয়াছেন, তাহা পূর্ববর্তী আচার্য্যগণের বিবৃতি হইতে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। বঙ্কিমচন্দ্র কিংবা ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় সাহিত্যের সত্যকে ‘স্বভাবাহুকারী অথচ স্বভাবাতিরিক্ত’ বলিয়াছিলেন : ইহার মধ্যে Aristotle এবং Addison-এর উক্তির প্রতিধ্বনি উঠিয়াছে। রবীন্দ্রনাথও প্রসঙ্গতঃ ‘সত্য’, ‘সৌন্দর্য্য’ প্রভৃতি শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন, কিন্তু তাহা পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণের ‘সত্য’ ও ‘সৌন্দর্য্য’ হইতে সম্পূর্ণ পৃথক। রবীন্দ্রনাথের ‘সত্য’ গভীর উপলব্ধির আবিষ্কার—ইহা অপারোক্ষাভূতির ফল। রবীন্দ্রনাথের মতে সাহিত্যের সত্য ‘অপ্রত্যক্ষ’ : ‘সাহিত্যে ও ললিতকলায় অপ্রত্যক্ষ আমাদের কাছে প্রতীয়মান।’ পরম একোয় সহিত ক্ষুদ্র খণ্ডের যে নিবিড় যোগ রহিয়াছে, ইহার উপলব্ধিই সত্যের উপলব্ধি। এ যোগ স্থল দৃষ্টি দেখিতে পায় না, স্থলবুদ্ধি অনুধাবন করিতে পারে না। তাহা যে ‘অসীম’, ‘অপ্রত্যক্ষ’। সাহিত্যে এই অসীমের লীলা, এই সত্যের আনন্দপ্রকাশ :

অসীমের একের সেই আকৃতি, যা ঋতুরঙ্গের ডালায় ডালায় ফুলে ফুলে বারে বারে পূর্ণ হয়েও নিঃশেষিত হল না, সেই দৃষ্টির আকৃতিই ডোঁ রূপদক্ষের কারুকলার মধ্যে আবির্ভূত হয়ে আমাদের চিত্তকে চিত্তার বাইরে উদাস করে নিয়ে যায়। অসীম আকাশেব অমৃত-নির্ঝরের রসধারা ভরতে হবে বলেই শিল্পী মনে ডাক পড়েছিল : অব্যক্তের গভীরতা থেকে অনির্বচনীয়ের রসধারা। (সাহিত্যের পথে)

অথও এক, বিস্তৃত আনন্দ, মঙ্গলময় সুন্দররূপ যে সত্য, সাহিত্য সেই সত্যের প্রকাশ। তাই সাহিত্যেব সত্য প্রাকৃত সত্য হইতেও অধিকতর সত্য। এ সত্যকে অন্য কেউ জানিতে পারে না, প্রকাশ করিতে পারে না। একমাত্র ঋষির কাছেই 'ঋত' বা 'সত্য' প্রকাশিত হয়। কবিই বিশ্বের অন্তরালে সীমাহীন সত্যকে জানেন, রূপদক্ষের নিকট অনির্বচনীয়েব আকৃতি প্রকাশিত হয়। 'ভাবা ও ছন্দ' কবিতায় ঋষি নারদ বাঙ্গীকিকে ঠিক এই কথাই বলিয়াছিলেন, 'সেই সত্য যা বচিবে তুমি।'

ঘটে যা তা সব সত্য নহে। কবি, তব মনোভূমি

বামের জনমস্থান অযোধ্যার চেয়ে সত্য জেনে।'

এইজন্ম বৈদিক ঋষিগণ সত্যদ্রষ্টাকেই বলিয়াছেন কবি। রবীন্দ্রনাথও এই অর্থেই 'কবি-জীবনে'ব বিচার করিয়াছেন। প্রত্যক্ষ দৃষ্টির অন্তরালে 'বিপুল বৃহৎ গভীর মধুব' যে অনাদিধ্বনি উঠিতেছে, যে রাগিণী হোম-শিখার মত কাঁপিয়া উঠিতেছে, কবির চিত্তবীণায় সেই অনাহত ধ্বনিই বাজিয়া উঠে। 'অলৌকিক আনন্দের' ভারে কবি যখন আবেগান্তবিন্দু হন, তখনই কাব্য সৃষ্টি হয়। কবির কাব্য প্রাত্যহিক তুচ্ছতার উর্দ্ধে, লোভক্ষুধার উপরে এক অপূর্ণ 'আনন্দলোক'। কবির বচনা দৈবী প্রেরণাসম্ভূত। কবির ব্যক্তিগত জীবন হইতেও কবির কাব্য মহত্ত্ব। সৃষ্টির সহিত সৃষ্টিকর্তাকে যখন তিনি সমগ্রভাবে দেখেন, খণ্ডের অন্তরালে যখন তিনি অথও সত্যকে প্রত্যক্ষ করেন, তখনই কাব্য সৃষ্টি হয়। ইহার মধ্যেই কবি-জীবনের গভীর রহস্য নিহিত। কাব্যসৃষ্টিব মূলে থাকে এক বৃহৎ আবেগ, গভীরতম উপলব্ধি, অপাব বেদনা। তাই রবীন্দ্রনাথ বলেন,

কবির সৃষ্টি,—তাঁহ'র অন্তর্গত নিত্য প্রকৃতির—সমগ্র প্রকৃতির সৃষ্টি,

তাহা একটি অনির্বচনীয় অপরিমেয় শক্তির বিকাশ, তাহা অজ্ঞাত কাজকর্মের মতো কণিক বিক্ষোভজনিত নহে। (কবিজীবনী)

সাহিত্য-সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথ সার্বভৌমিক ঐক্যের প্রতিষ্ঠাকেই বড় করিয়া দেখিয়াছেন বলিয়া, কেবল সীমিত জীবনের, কেবল বস্তুব প্রকাশধর্মী সাহিত্যসংজ্ঞাকে গ্রহণ করিতে পারেন নাই। আধুনিক সাহিত্যের বস্তুতত্ত্ব-তার ঐক্যে তিনি অনেক কথাই বলিয়াছেন। করাসী বিপ্লব 'সর্বমানবের মুক্তির বাণী' বহন করিয়া আনিয়াছিল : তাই তাহার প্রভাবে একদিন বাঙলা-দেশেও নবসৃষ্টির প্রেরণা জাগ্রত হইয়াছিল। কিন্তু এই বিপ্লবের অব্যবহিত পরে, যেদিন ইউরোপের বণিকাবুদ্ধি বড় হইয়া উঠিল, সেদিন সন্ধীর্ণবুদ্ধির পরিপোষকতায় যে সাহিত্য গড়িয়া উঠিল, সাহিত্যেব যে সংজ্ঞার্থ নিরূপিত হইল এবং বাঙলাদেশেও সঙ্গে সঙ্গে 'রিয়ালিজ্‌মের' নামে যে সাহিত্য রচিত হইতে লাগিল—তাহাকে রবীন্দ্রনাথ অকুণ্ঠ সমর্থন জানাইতে পারিলেন না। আধুনিক বিজ্ঞানের যন্ত্রশক্তি যে অপরিমিত বস্তুপিণ্ডকে উল্লসিত করিতেছে, তাহাকে তিনি অস্বীকার করেন ন'ই, কিন্তু এই 'অপ্রাণ পদার্থ'-এর চিত্র-মাত্রকেই তিনি সাহিত্য বলিয়া স্বীকার করিতে পারেন নাই। তিনি বলেন, সাহিত্য বিজ্ঞানেব প্রাকৃতিক সত্য নয়, জীবনের নিত্য সত্যকে প্রকাশ করে। অতি পরিচিত বাস্তবের রাস্তা দিয়া চলিতে চলিতে এই নিত্য সত্যকেই সাহিত্য প্রকাশ করিয়া থাকে। সাহিত্য জীবনেরই প্রতিমূর্তি, কিন্তু সে জীবন বিশেষকালের, বিশেষ রুচির, বিশেষ আকৃতিদ্বারা সীমাবদ্ধ জীবন নয়, তাহা মহাজীবন। সাহিত্য এই মহাজীবনের প্রকাশ :

জীবন মহাশিল্পী। সে যুগে যুগে দেশে দেশান্তরে মানুষকে নানা বৈচিত্র্যে মূর্তিমান করে তুলছে। লক্ষ লক্ষ মানুষের চেহারা আজ বিশ্বতির অঙ্ককারে অদৃশ্য, তবুও বহু শত আছে যা প্রত্যক্ষ, ইতিহাসে যা উজ্জ্বল। জীবনের এই সৃষ্টিকাণ্ড যদি সাহিত্যে যথোচিত নৈপুণ্যের সঙ্গে আশ্রয় লাভ কবতে পারে, তবেই তা অক্ষয় হয়ে থাকে। সেইরকম সাহিত্যই ধন্য। ধন্য ডনকুইকসট, ধন্য রবিন্সন্ ক্রুশো।

সাহিত্যে যেখানেই জীবনের প্রভাব সমস্ত বিশেষ কালের প্রচলিত কৃত্রিমতা অতিক্রম করে সজীব হয়ে উঠে, সেইখানেই সাহিত্যের অমরাবতী।^১

রবীন্দ্রনাথ তাঁহার জীবনব্যাপী সাধনায় এই মহাজীবনকে খুঁজিয়াছেন এবং উপলব্ধি করিয়াছেন। বস্তুজগতের খণ্ড, ক্ষুদ্র জীবনের মধ্যেও সেই মহা-

১ 'সাহিত্যেব' স্বল্প প্রবন্ধ 'সাহিত্যের মূল্য' নামক প্রবন্ধ।

জীবনের দীলাকে প্রত্যক্ষ করিয়াছেন। তাই তাঁহার রচনা সীমার মধ্যে অসীমের ব্যঞ্জনায় পূর্ণ, জাগতিক বিচিত্র রূপ-রসের মধ্যে সেই বিরট রস-সত্তার স্পর্শাত্মকতা লাভের উপলক্ষিতে আনন্দ-মুদিত। তাঁহার কাব্যের বা সাহিত্যের সংজ্ঞার্থেও অধৈত স্নানরের উপলক্ষিজাত আনন্দের ধ্বনি বাজিয়া উঠিয়াছে।

ইউরোপীয় Realistic Literature-এর গতি ও প্রকৃতি দেখিয়া, বঙ্কিমচন্দ্র প্রমুখ সাহিত্যিকবৃন্দ, বাঙলা সাহিত্যে তাহার আবির্ভাবের আশঙ্কা করিয়া সাহিত্যরচনার একটি আদর্শ পদ্ধতি স্থির করিয়া দিয়াছিলেন। Realistic Literature-এর লক্ষ্য স্বভাবের বথায়থ অলুকের দিকে, বস্তুর ছবছ চিত্রাঙ্কনের দিকে। তাই বঙ্কিমচন্দ্র বলিয়াছিলেন, সাহিত্যকে স্বভাবালুকায়ী অথচ স্বভাবাতিরিক্ত হইতে হইবে। রবীন্দ্রনাথের সময়ে বাঙলা সাহিত্যে, পাশ্চাত্যের এই বস্তুপরতন্ত্র সাহিত্য রচনার আবেগ জাগিয়াছিল। এদেশেও একশ্রেণীর লেখক Freedom of art, Sense of fact, Art for art's sake—প্রভৃতি বাক্যে উদ্বুদ্ধ হইয়া সাহিত্য রচনা করিতে অগ্রসর হইয়াছিলেন। বঙ্কিমচন্দ্র যে নীতি ও আদর্শবাদ দ্বারা পরিচালিত হইয়াছিলেন, রবীন্দ্রনাথ যুগ ও কালোচিত্রাঙ্গী অপরিবর্তনীয় মহাজীবনের উপলক্ষিজাত যে আনন্দময় প্রকাশকেই সাহিত্য বলিয়া ঘোষণা করিয়াছিলেন, বস্তুবাদী সাহিত্যিকগণ তাহাকে অস্বীকার করিলেন। তাঁহারা বলিলেন, যাহা প্রত্যক্ষ ইন্দ্রিয়গোচর তাহাই বাস্তব, তাহাই সত্য। সত্যের কোন নির্বিশেষ রূপ নাই, বিশেষ সত্যই সত্য। এই সত্যকে—এই বাস্তবকে রূপায়িত করাই সাহিত্যের কাজ। সাহিত্যিক চিরপ্রচলিত নীতিদ্বারাও পরিচালিত হন না, কোন আদর্শ বা নীতি-প্রচার করাও সাহিত্যের উদ্দেশ্য নয়।

অমর কথাশিল্পী শরৎচন্দ্র ছিলেন এই দলের অগ্রণী। সাহিত্যরচনার চিরাচরিত নীতি ও সংস্কারদৃষ্টিকে উপেক্ষা করিয়া মানবতার দৃষ্টিতে জীবনের বিচার, সাদা-চোখ মেলিয়া জগৎ-সন্দর্শন, অবহেলিত বস্তু ও জীবনের মধ্য হইতে মানব-মহিমাকে আবিষ্কার এবং তাহাকে প্রকাশ করাকেই তিনি শিল্পীর কাজ বলিয়া ঘোষণা করিলেন। এই দৃষ্টিভঙ্গি দ্বারা চালিত হওয়ায় তাঁহার রচনায় সমাজের অনেক অন্ধার, মানুষের অনেক নয় লালসা এবং বিশেষ করিয়া গতানুগতিক আদর্শ ও নীতির অনেক কদর্যতা উদ্ঘাটিত হইল।

বাস্তবকে তিনি রবীন্দ্রনাথের মত কোন আধ্যাত্মিক জীবনের আলোয় ছটায় সমুজ্জ্বল করিয়া দেখিলেন না, বাস্তবকে সাদা চোখে-দেখা বাস্তবরূপেই দেখিলেন। এইদিক হইতে শরৎচন্দ্র Realist—বাস্তবপন্থী। তাঁহার নিকট প্রাত্যহিক, খণ্ড-কুদ্র জীবন কোন অলঙ্কার সুলভ মহাজীবনের লীলাবিলসিত বলিয়া মনে হয় নাই: তাঁহার স্বাভাবিক দৃষ্টির সম্মুখে সীমিত জীবনের কামনা-বাসনাই অব্যাহত হইয়াছে, বিশেষ করিয়া চিরকালের নিপীড়িত জীবনের মর্মান্বিত তাঁহার নিকট উদ্ঘাটিত হইয়াছে। তিনি বলেন,—

সংসারে যারা শুধু দিলে, পেলে না কিছুই, যারা বঞ্চিত, যারা দুর্বল, উৎপীড়িত, মানুষ বাদের চোখের জলের কখনো হিসাব নিলে না, নিরুপায় দুঃখময় জীবনে যারা কোনদিন ভেবেই পেল না, সমস্ত থেকেও কেন তাদের কিছুতেই অধিকার নেই—এদের বেদনাই দিলে আমার মুখ খুলে, এরাই পাঠালে আমাকে মানুষের কাছে নালিশ জানাতে।

বাস্তব বোধদ্বারা পরিচালিত হইলেও, শরৎচন্দ্র নগ্ন বাস্তবকে বা বাস্তবের কটোগ্রাফিকে সাহিত্য বলিয়া মনে করেন নাই। Idealism এবং Realism-এর মধ্যে Realism-এর দিকে তাঁহার বেশি ঝোঁক থাকিলেও, অতিমাত্রায় নগ্ন বাস্তবতার স্বীকৃতি তাঁহার মধ্যে নাই। Idealismকেও তিনি পূরাপূরি সমর্থন করেন নাই। সাহিত্যে অথচ নিত্য বা সমাজ-প্রচলিত নীতিবাদকেও তিনি মানেন নাই। এ বিষয়ে শরৎচন্দ্র উভয়পন্থী। তিনি বলেন,

গোটা দুই শব্দ আজকাল প্রায় শোনা যায়, Idealistic and Realistic... অথচ কি করে যে এ দুটোকে ভাগ করে দেখা যায়, আমার অজ্ঞাত! যা-কিছু ঘটে তার নিখুঁত ছবিকেও আমি যেমন সাহিত্যবস্তু বলিনে, তেমনি যা ঘটে না, অথচ সমাজ-প্রচলিত নীতির দিক দিয়ে ঘটলে ভাল হয়, কল্পনার মধ্য দিয়ে তার উচ্ছৃঙ্খল গতিতেও সাহিত্যের চের বেশী বিড়ঘনা ঘটে।

শরৎচন্দ্র সাহিত্য-রচনায় প্রত্যক্ষ অল্পভূতিকেই বড় আসন দিয়াছেন। এই অল্পভূতি দিয়াই তিনি বাস্তব জীবনকে দেখিয়াছেন ও বিচার করিয়াছেন। জীবনের তুচ্ছ সুখ-দুঃখ, সুগভীর কামনা, নরনারীর বিচিত্র অভীপ্সাই বস্তুদৃষ্টির সাহায্যে তিনি সাহিত্যে রূপায়িত করিয়াছেন এবং বলিয়াছেন, ইহাই সাহিত্য ও সাহিত্যিকের কাজ,

“ মানবের সুগভীর কামনা, নরনারীর একান্ত নিগূঢ় বেদনার বিবরণ সে প্রকাশ করবে না তো করবে কে !

মোটের উপর শরৎচন্দ্র বাস্তববাদীদের Freedom of artকে মানিয়াছেন, বলিয়াছেন, ভাবে কাজে চিন্তায় মুক্তি এনে দেওয়াই সাহিত্যের কাজ ; কিন্তু Art-এর রাজত্বে স্বৈচ্ছাচারিতাকে তিনি আমল দেন নাই। তাঁহার Freedom of art অত্যন্ত সংযম-শাসিত। তিনি Sense of fact-কেও স্বীকার করিয়াছেন—কিন্তু নয়া আসঙ্গলিঙ্গ বা কামরঙ্গতাকে সযত্নে পরিহার করিয়াছেন। Art for art's sake-কেও তিনি স্বীকার করেন, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে ইহাও বলেন,

Art for art's sake কথাটি যদি সত্য হয়, তাহলে কিছুতেই তা immoral হতে পারে না এবং অকল্যাণকর হ'তে পারে না এবং অকল্যাণকর এবং immoral হ'লে Art for art's sake কথাটিও কিছুতেই সত্য নয়, শত সহস্র লোক তুমুল শব্দ করে বললেও সত্য নয়।

বস্তুত্ববাদের সকল চরম নীতিকে পরিহার করিয়াই শরৎচন্দ্র বস্তুত্ববাদকে সমর্থন করিয়াছেন। তাঁহার Realism, বস্তুবাদের উচ্ছৃঙ্খলতা ও উগ্রতাকে বর্জন করিয়া, তাঁহার Idealism, ভাববাদের অবাস্তবতা ও অতিমাত্রিক নৈতিকতাকে পরিহার করিয়া। সাহিত্যের স্বরূপ বিশ্লেষণে শরৎচন্দ্র এই উভয় কোটির মধ্যপথ অবলম্বন করিয়াছেন।

রবীন্দ্রনাথ ও শরৎচন্দ্রের সমসাময়িক কালেই বাঙলার সাহিত্যক্ষেত্রে বীরবল প্রমথ চৌধুরীর আবির্ভাব ঘটে। তিনি ‘সবুজ পত্র’ নামে বিখ্যাত পত্রিকার সম্পাদক। ‘সবুজ পত্র’ নানাদিক হইতেই বঙ্গসাহিত্যে নূতনত্বের সূচনা করে। বিশেষ করিয়া কথ্যভাষাকে সাহিত্যিক মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করা ইহার প্রধান কৃতিত্ব। ‘সবুজ পত্র’ প্রাণের প্রতীক, ইহার উদ্দেশ্য পত্রিকাটির নামকরণের মধ্যেই প্রকটিত হইয়াছে :

সবুজ হচ্ছে প্রাণের রঙ, রসের ও প্রাণের যুগপৎ লক্ষণ ও ব্যক্তি
.....অন্ত ও অনন্তের মধ্যে, পূর্ব ও পশ্চিমের মধ্যে ; স্মৃতি ও
আশার মধ্যে মধ্যস্থতা করাই হচ্ছে সবুজের অর্থাৎ সরস প্রাণের
স্বধর্ম। (সবুজ পত্র)

প্রমথ চৌধুরী ভাবাবেগপ্রবণ, সংস্কারাচ্ছন্ন, তন্দ্রাতুর বাঙালী জীবনকে বুদ্ধিদীপ্ত স্নেহের আঘাতে জাগ্রত করিতে চাহিয়াছিলেন। প্রাণে প্রাণে তিনি

ছিলেন নূতনের পূজারী। সাহিত্য-রচনা সম্পর্কেও তাঁহার ব্যঙ্গদীপ্ত, প্রখর বুদ্ধির প্রভাব উজ্জ্বল মস্তব্য প্রাণধানযোগ্য। বস্তুতন্ত্র ও ভাবতন্ত্র হইয়া তখনকার দিনে এদেশে যে তুমুল বিতর্ক উপস্থিত হইয়াছিল, চৌধুরী মহাশয় তাহা হইতে দূরে অবস্থিত ছিলেন না। ‘বস্তু’ সাহিত্যের উপজীব্য, তাহাতে কোন সন্দেহই নাই :

মেটেরিয়ালিজমের পাকা ভিতের উপর খাড়া না করলে রিয়ালিজমের গোড়ায় গলদ থেকে যায়। (বস্তুতন্ত্রতা বস্তু কি)

ইঞ্জিয়জ প্রত্যক্ষ জ্ঞানই সকল জ্ঞানের মূল—ইহা স্বীকার করিয়াও চৌধুরী মহাশয় ইহাকেই সাহিত্যের ‘বস্তু’ বলিয়া মানিয়া লন নাই। তাঁহার মতে, কবির অন্তরের আলোকস্পর্শে যখন বস্তু আলোকিত হয়, তখনই তাহা সাহিত্যের ‘বস্তু’ হইয়া উঠে। তাহাবও সূচিস্থিত অভিমত, ‘আট অনুকরণ নয়, সৃষ্টি।’

প্রকৃতির বিকৃতি ঘটানো কিংবা তার প্রতিকৃতি গড়া কলাবিদ্যার কার্য নয়, কিন্তু তাকে আকৃতি দেওয়াটাই হ’চ্ছে আর্টের ধর্ম।...আর্টের ক্রিয়া অনুকরণ নয়, সৃষ্টি।...এই পঞ্চভূতাত্মক পরিদৃশ্যমান জগতের অন্তরে একটি মানস-প্রসূত দৃশ্যজগৎ সৃষ্টি করাই চিত্রকলার উদ্দেশ্য।

(বঙ্গসাহিত্যে নববৃগ)

কিন্তু এই সৃষ্টি-বিষয়ে প্রমথ চৌধুরী বিষয়বস্তুর উপর তেমন গুরুত্ব আরোপ করেন নাই। তিনি মনে করেন, উপাদান সংগ্রহ, বাছাই করা এবং ভাষায় তাহাকে সাকার করিয়া তোলার মধ্যেই কবির কবিত্বশক্তি। কাব্যসৃষ্টিতে ‘ভাব’ প্রকাশের উপর কবির কৃতিত্ব নির্ভর করে না, কৃতিত্ব নির্ভর করে প্রকাশের ক্ষমতার উপর। প্রকাশভঙ্গিই রচনার প্রধান গুণ। কবির কাব্য-সৃষ্টিকে তাই তিনি বলেন, ‘বাজে কথার ফুলের চাষ’ কিংবা ‘বিনিমুতান মালা গাথা’। বাক্চাতুর্য্যকে রচনায় শ্রেষ্ঠত্ব দেওয়ায়, কাব্যসৃষ্টিটাই তিনি কবির ‘খেয়াল’ বা ‘খেলা’ বলিয়া মনে করিয়াছেন।

পৃথিবীর শিল্পীমাত্রই শিল্পের খেলা খেলে থাকেন, সাহিত্যজগতে যাদের খেলা করবার প্ররক্তি আছে, সাহস আছে ও ক্ষমতা আছে, মানুষের নয়নমন আকর্ষণ করবার সুযোগ বিশেষ করে তাঁদের কপালেই ঘটে।
.. সাহিত্যসৃষ্টি জীবাত্মার লীলামাত্র। (সাহিত্যে খেলা)

সাহিত্য-নীশিকা

মোটের উপর প্রমথ চৌধুরী সাহিত্যে রীতি-প্রাধান্যের পক্ষপাতী। তাঁহার নিজের রচনাবলী একটা বিশিষ্ট ভঙ্গির উপর প্রতিষ্ঠিত : সে ভঙ্গি অনেকটা কলাসীবেশস্থলভ ব্যঙ্গপ্রিয়তা এবং বার্নার্ড শ-এর প্রথর বুদ্ধির ঔজ্জ্বল্য মাথানো শানিত এবং প্যাচালো উক্তির সংমিশ্রণে গঠিত। এই ভঙ্গি বা রীতিকেই তিনি রচনার সার বলিয়া মনে করিয়াছেন। ইতিপূর্বে বাঙলা সাহিত্যের সংজ্ঞার্থে বিষয় ও রচনা প্রণালী এই দুয়ের অধ্বৈতসিদ্ধিকে স্বীকার করিয়া লওয়া হইয়াছিল, প্রমথ চৌধুরীই যেন আলঙ্কারিক ‘বামনে’র মত নূতন করিয়া ঘোষণা করিলেন, ‘রীতিরাত্মা কাব্যান্ত। বিশিষ্টা পদরচনা রীতিঃ।’ তাই তিনি বলিলেন :

আমরা অহনিশ কাব্যে ভাব প্রকাশ করতে প্রস্তুত। ঐ ভাবপ্রকাশের অদম্য প্রবৃত্তিটিই আমাদের সাহিত্যে সকল অনর্থের মূল হইবে দাঁড়িয়েছে। আমার মনোভাবের মূল্য আমাব কাছে যতই বেশি হোক না কেন, অপবেব কাছে তাব যা কিছু মূল্য সে তাব প্রকাশের ক্ষমতার উপর নির্ভর করে। (বঙ্গ সাহিত্যে নবযুগ)

এই দৃষ্টিভঙ্গিদ্বারা পবিচালিত হওয়াব ফলেই বীরবল সাহিত্যরচনাকে বলিয়াছেন কবির ‘খেয়াল’, সাহিত্য যেন ‘খেয়াল খাতা’। খেয়ালের বৈশিষ্ট্য তাহার স্বাধীন ভাব। তান-গিটিকির লইয়া তাহার কারবাব—তাহা ‘নর্তকীর মত বিচিত্র’ :

‘আমার কথার ভাবেই বঝতে পারছেন যে, আমি খেয়াল বিষয়ে একটু হালকা অঙ্গের জিনিষের পক্ষপাতী। চুটুকিও আমার অতি আদরের সামগ্রী, যদি সুর খাঁটি থাকে ও ঢং ওস্তাদী হয়। (খেয়াল খাতা)

প্রমথ চৌধুরী লক্ষ্য করিয়াছিলেন, বাঙলাদেশ কান্নার কান্নার ভরিয়া গিয়াছে। ইহার সাহিত্যেও কান্না : ‘আমবা লেখায় কাঁদি, বক্তৃতায় কাঁদি।’ ‘করণরসে ভারতবর্ষ স্ত্রী’তসে’তে হয়ে উঠেছে।’ তাই তিনি বলেন :

আমার মতে এখন সাহিত্যের সুর বদলানো প্রয়োজন। আমাদের হৃৎকের জন্ত না হোক, স্বাস্থ্যের জন্তই হাশ্বরসের আলোক দেশময় ছড়িয়ে দেওয়া নিতান্ত আবশ্যক হয়ে পড়েছে।’ (খেয়াল খাতা)

চৌধুরী মহাশয় নিজে সুরধার বুদ্ধিকে পুরোভাগে রাখিয়া আকবরের সভাসদ বীরবলের মত ব্যঙ্গশ্লোকের মধ্য দিয়া হাসির ছটা বিকীর্ণ করিয়া নিঃস্বজ ভাবপ্রবণ . জীবনকে জাগাইতে চেষ্টা করিয়াছেন। তাঁহার রচনার পরিহাসসুকুলতা

ও বাণীকুশলতার সমন্বয় ঘটিয়াছে। তিনি ভারতচন্দ্রের মতই কুশলী শিল্পী। Knowledge (বিজ্ঞা) ও Art (স্ফন্দর) উভয়ই তাঁহার করায়ত্ত ছিল। তিনি তাই মনে করেন, লেখকরা খেলাচ্ছলে অথবা খেলাবশে বিজ্ঞা ও স্ফন্দরের যে অমিশ্রসিদ্ধি সম্পাদন করেন, তাহাই সাহিত্য :

সাহিত্য ছেলের হাতের খেলনা ও নয়, গুরু হাতের বেতও নয়। ..

সাহিত্যে মানবাত্মা খেলা করে এবং সেই খেলার আনন্দ উপভোগ করে।
(সাহিত্যে খেলা)

বাঙলা দেশে সাহিত্যাদর্শের বিবর্তন-ধারা রবীন্দ্রনাথ, শরৎচন্দ্র কিংবা প্রমথ চৌধুরীর মধ্যেই শেষ হইয়া যায় নাই, এখনও পর্য্যন্ত ইহার অভিব্যক্তি চলিতেছে। আমরা পূর্বে বলিয়াছি, ইউরোপীয় সাহিত্যের বস্তুতত্ত্বতার স্পর্শ আমাদের সাহিত্যেও লাগিতেছিল। কথাশিল্পী শরৎচন্দ্র প্রত্যক্ষ বাস্তবের সহিত নিজ অন্তরের ভাবুকতা মিশাইয়া বস্তুতাত্ত্বিক সাহিত্য (Realistic literature) রচনা করিয়াছিলেন। সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ বিচারে তিনি বস্তুবাদকেই সমর্থন করিয়াছেন। বীরবল প্রমথ চৌধুরীও ‘বস্তুজ্ঞানের অটল ভিত্তির উপর’ সাহিত্য-রচনার পক্ষপাতী ছিলেন। তথাপি এতাবৎকাল সাহিত্যের যে সংজ্ঞা প্রচলিত ছিল, তাহাতে অবিমিশ্র বস্তুবাদ স্বীকৃত হয় নাই। এমন কি শরৎচন্দ্রও সাহিত্য-নির্দিষ্টিতে নিছক বস্তুতত্ত্বতাকে স্বীকার করেন নাই।

এই শতাব্দীর প্রথম মহাযুদ্ধের পরে পরেই বাঙালীর চিন্তার ক্ষেত্রে এক বিরাট পরিবর্তন দেখা দিল। আইনষ্টাইনের বিজ্ঞান হইতে আমরা বুঝিলাম, জগতে সবই আপেক্ষিক, নিত্যধর্ম বলিয়া বস্তুর কোন ধর্ম নাই; ফ্রয়েডের Psycho-Analysis হইতে আমরা জানিলাম, আদিমতম কামনা-বাসনা কখনই লুপ্ত হয় না, অবদমিত থাকে মাত্র—সাহিত্য এই অতৃপ্ত কামনারই একটা রূপান্তরিত রূপ; হ্যাডলক এলিসের জী-পুরুষের মিলনরীতির স্পষ্ট স্পষ্ট বাস্তব কথা শুনিয়া কাহারও কাহারও মেজাজ গরম হইয়া উঠিল; আচার্য্য মাক্স-প্রবর্তিত সমাজতত্ত্ববাদের স্বত্র জীবনে বিপুল উদ্দীপনার সঞ্চার করিল। সর্বোপরি ইউরোপীয় আধুনিক বিজ্ঞানে যে নূতন গতির স্বত্র বিবৃত হইল, বিবর্তনবাদে জীবনের অভিব্যক্তির যে সন্ধান পাওয়া গেল—তাহাতে মানবজীবন নূতন মহিমায় প্রতিষ্ঠিত হইল। এই সকল নব নব চিন্তাধারা

বাঙলা সাহিত্যে এক নবযুগের সূত্রপাত করিল। আমাদের মনে জাগিল প্রশ্ন, জাগিল সংশয়। আমরা বুঝিলাম,

‘হাজার বছর হাজার লোকে যাকে সত্য বলে এসেছে, আজ তা ‘ধর্মব্যবসায়ী’ব চালাকী’। যাকে মজল বলে এসেছে, আজ তা ‘মধ্যবিভেব আত্মসন্তোষ’। যাকে সুন্দর বলে এসেছে, আজ তা ‘অভিজ্ঞাতের সোধীনতা’। প্রেম একটা কথার কথা, সত্য একটা ত্র্যাকামি, দয়া একটা দুর্বলতা, ক্ষমা একটা ভণ্ডামি, বীরত্ব একটা ভণ্ডা, পরোপকার একটা নিগূঢ় স্বার্থপরতা, বিবাহ একটা একনিষ্ঠ বৈশ্বারত্তির লাইসেন্স, মাতৃহ এক প্রকাব সম্মান-সন্তোষ। এক কথায়, ‘everything every where is bunkum’.

এই প্রশ্ন, এই সংশয়, এই চিন্তাধারা, এই প্রত্যয় লইয়া বাঙলায় আধুনিকতার আরম্ভ। বস্তুতত্ত্ববাদের ভিত্তিও ইহাদের মধ্যে। বাস্তববাদী লেখক অতীতের মদিরাপানে বিহ্বল হন না, ভাববিলাসে বিভোব হন না, চিরপ্রচলিত নীতির আদর্শে পরিচালিত হন না, ধর্মের আফি খাইয়া প্রমত্ত হন না—তঁাহারা প্রত্যক্ষ জগৎ এবং বাস্তব জীবনকেই সত্য বলিয়া মানেন। সাহিত্য রচনাতেও তঁাহারা এই দৃষ্টিভঙ্গিদ্বারাই পবিচালিত হন।

ইতিপূর্বে বাঙলা সাহিত্যে বাস্তবতাব কথা অজানা না থাকিলেও, অতি কঠিন বাস্তবের চিত্র ফুটিয়া উঠিল বিখ্যাত ‘কল্লোল’ পত্রিকায। গোকুলচন্দ্র নাগ দীনেশ রঞ্জন দাসের সহযোগিতায় ‘কল্লোল’ প্রকাশ কবিলেন। দেখিতে দেখিতে কল্লোলগোষ্ঠী গড়িয়া উঠিল : ইহাতে যোগদান করিলেন ‘বিদ্রোহী কবি’ নজরুল, ‘দেহেব রহস্তে বাঁধা’ জীবনবাদের কবি মোহিতলাল, ‘করলাকুঠী’র গল্পধারার লেখক শৈলজানন্দ, দেহান্তর বাস্তব প্রেমের রূপকার অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত, অমৃত-পিপাসু হইয়াও ‘প্রবৃত্তির অবিচ্ছেদ্য কারাগারে চিরন্তন বন্দী’ মানবের কবি বুদ্ধদেব বসু, ‘বিকৃত ক্ষুধার ফাঁদে বন্দী’ মানব-দেবতার এবং বিশেষ করিয়া মুটে-মজুর-ইত্যরের কবি প্রেমেন্দ্র মিত্র। মানব-তত্ত্বতার বাণীই কল্লোলের প্রশ্ন-বাণী : এই বাণী বিক্ষোভে, বিদ্রোহে, উদামতায় ও দেহোন্মাদনায় গজসুখের হইয়া উঠিয়াছে। ‘কল্লোল’-এর সাহিত্যিক সম্প্রদায়ের মধ্যেও অনুরূপ ভাবের সাহিত্য-সংজ্ঞার্থ নিরূপিত হইয়াছে।

আধুনিক বাঙলা সাহিত্য আরও অগ্রসর হইয়াছে : ‘কল্লোল’-এর উদ্যমতা আজ প্রশমিত হইয়াছে, তাহাতে বাজিতেছে জীবনের বহুবিচিত্র কলরোল। ক্রমে ক্রমে বলিষ্ঠ জীবনবাদের সুরও ইহাতে অন্তর্নিহিত হইতেছে। বচনা-প্রাচুর্য্য ও বৈচিত্র্যের দিক হইতেও এ সাহিত্য সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতেছে। ইহার স্বরূপ সম্পর্কে বিশেষজ্ঞগণ বলিতেছেন :

একে বলা যেতে পারে, বিদ্রোহের, প্রতিবাদের কবিতা, সংশয়ের, ক্রান্তির, সন্ধানের; আবার এরই মধ্যে প্রকাশ পেয়েছে বিশ্বায়ের জাগরণ, জীবনের আনন্দ, বিশ্ববিধানে আস্থাবান চিন্তাশক্তি। আশা আর নৈরাশ্য, অন্তর্মুখিতা বা বহির্মুখিতা, সামাজিক জীবনের সংগ্রাম আর আত্মিক জীবনের তৃষ্ণা—এর সবগুলো ধারাই খুঁজে পাওয়া যাবে। ১

বস্তুতঃ আধুনিক বাঙলা সাহিত্যকে কোন বিশেষ লক্ষণে সনাক্ত করা যায় না। তবে ইহার বহু বিচিত্র কলতানেব মধ্যে জীবনবাদের ঐকতান অবশ্যই ধরা পড়ে। মানবতত্ত্বতাব বাণীকে রূপায়িত করাই ইহার মুখ্য লক্ষ্য : ‘মানুষের চেয়ে বড় কিছু নাই, নহে কিছু মহীয়ান’—এই সুরটিই ইহার প্রধান সুর। পীড়িত মানবাস্থাব সর্বাত্মক মুক্তির বাণীতে ইহা পূর্ণ : যে নীতি, ধর্ম, রাষ্ট্র, সমাজ এই মুক্তির পরিপন্থী, তাহার বিরুদ্ধে ইহার সংগ্রাম ও প্রতিবাদ। এই প্রকার সাহিত্যের লক্ষণ ও স্বরূপ সম্পর্কে একজন সুদী পণ্ডিত বলেন :

ইহার ভিত্তি হইতেছে বাস্তবিকতা (Realism)। ইহাতে নিরাশা, অতীন্দ্রিয়বাদ, হা ছত্যাশ নাই...আছে সংগঠনের কথা, আছে আশার কথা, আছে সর্বাত্মক মুক্তি আন্দোলনের কথা, আনন্দের কথা। ২

এই স্বরূপ লক্ষণের মধ্যেই আধুনিক সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ সুপরিস্ফুট।

[ঘ] সর্বত্র তর সমন্বয়

আমরা সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নির্ণয়ে ওদেশের ও এদেশের বিভিন্ন পন্থী, বিভিন্ন মতাবলম্বীদের মতবাদ উল্লেখ করিয়াছি। তাহা দ্বারা সাহিত্য যে কত বিচিত্র রূপ, মনোভাব ও রসের প্রতিমূর্ত্তি তাহা সহজেই অনুভবগম্য। প্রথমতঃ সাহিত্য ‘মত্যের রূপায়ণ’; এই মত্যা কোথাও বস্তুসত্য, কোথাও

১ ‘আধুনিক বাংলা কবিতা’ গ্রন্থের ভূমিকা—বুদ্ধদেব বসু

২ সাহিত্যে অগ্রতি—ডাঃ ভূপেন্দ্র নাথ দত্ত।

বস্তু-অতিনিষ্ঠ সত্য। কেহ বলিয়াছেন, সাহিত্য সমাজের প্রতিকৃতি ('Transcript of the contemporary Societies'—Taine); কেহ বলিয়াছেন, ইহা 'Criticism of life' (Arnold); ভারতীয় আচার্য্যগণের মধ্যে কেহ রীতিকে বলেন কাব্যের আত্মা—'রীতিরাআ কাব্যাত্ম' (বামন), কেহ বলেন, অলঙ্কারই কাব্যের প্রাণ; তাঁহাদের প্রধান সিদ্ধান্ত—'বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্' (বিখনাথ)। বঙ্গীয় সাহিত্যাচার্য্যগণের মধ্যে কেহ কেহ বাস্তব ও প্রত্যক্ষ জীবনের প্রতিচ্ছবিরূপে সাহিত্যের বিচার করিয়াছেন, কেহ বা রস-প্রতিপত্তিকেই সাহিত্যের চরম লক্ষ্য বলিয়াছেন এবং বেশির ভাগ লেখক ইহাকে 'স্বভাবের অন্তরঙ্গ অথচ স্বভাবের অতিরিক্ত'—বলিয়া মন্তব্য করিয়াছেন।

বস্তুতঃ সাহিত্যের মধ্যে আমরা মানবজীবনকে প্রত্যক্ষ করি, ইহাতে হৃদয়ের রূপ অঙ্কিত দেখিতে পাই; সাহিত্য হইতে আমরা রসান্বাদন করি এবং আনন্দ লাভ করিয়া থাকি। এক কথায় সাহিত্য সৌন্দর্য্যের প্রতিমূর্ত্তি ('Beauty personified'), ইহা মূর্ত্তিভূত আনন্দ ('Objectified pleasure'), ইহা বসাত্মক। উপরন্তু আমরা ইহাও দেখি যে, কোন কোন সাহিত্য যুগান্তিক্রান্ত হইয়া চিরকাল বাচিয়া থাকে। কবি Milton বলেন,

A good book is the precious life blood of a master-spirit,
embalmed and treasured up on a purpose to a life beyond
life.

এখন প্রশ্ন, কিসের গুণে স্তম্ভক শিল্পীর শিল্পরূতি বা শ্রেষ্ঠ সাহিত্যিকের সাহিত্য চিরকাল বাচিয়া থাকে? কিসের গুণে ইহা চিরহৃদয়ের অধিষ্ঠান-ভূমি হয়? কিসের গুণে সৰ্বকালের, সৰ্বমানবের আনন্দের সামগ্রী হইয়া ইহা শাস্ত আসন দাবি কবে? কিসের গুণে ইহা সঙ্গদয়জনের হৃদয়সংবাদী হইয়া উঠে? প্রশ্নেব এই উত্তরটি হইতেই সাহিত্যের চিরন্তন সংজ্ঞার্থ নির্ণীত হইতে পারে।

একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, 'সামঞ্জস্যের সুখমা' সকলের মনেই সৌন্দর্য্যবোধ জাগ্রত করে। যেখানেই মানুষ একটা সজ্জতি, একটা সামঞ্জস্য দেখিতে পায়, সেখানেই সে হৃদয়কে প্রত্যক্ষ করে। সঙ্গে সঙ্গেই একটা আনন্দাভূত্ব জাগ্রত হয়। বিশেষ করিয়া নিজের জীবনের সুখ-দুঃখ, হাসি-কারা, আকৃতি, অন্তর্ভূতি ব্যক্তি মাত্রেই অতি প্রিয়। কোন একটি বস্তুকে

প্রত্যক্ষ করিয়া, সেই বস্তুটির সহিত জীবনের এই সকল আনন্দ-বেদনার সামঞ্জস্য দেখিতে পাইলেই আমরা আনন্দিত হই এবং বলিয়া উঠি, ‘বাঃ, সুন্দর!’ শ্রেষ্ঠ শিল্পীর শিল্পকৃতির মধ্যে এমন কিছু থাকে, যাহা দর্শন বা ভ্রমণ করিবামাত্রই—দর্শক বা শ্রোতা অবিলম্বে এই সামঞ্জস্য প্রত্যক্ষ করে। তাহাতেই মানুষ তৃপ্তি পায়, আনন্দ অনুভব করে এবং তাহাকেই সে বলে ‘সুন্দর’।

তাহা হইলেই দেখা যাইতেছে, শিল্প-সাহিত্যের সহিত জীবনের সম্পর্কটি অতি নিবিড় : কেহ কেহ জীবনের প্রকাশকেই (‘Interpretation of life’) সাহিত্য সংজ্ঞায় অভিহিত করিয়াছেন। বিচিত্র মানুষের জীবন—রূপে-রসে অনূপম, স্বাদে-গন্ধে অতুলনীয়। কত তাহার ভক্তি, কত তাহার লীলা! প্রকৃতির সহিত তাহার সংগ্রাম, বিশ্বের পথে তাহার যাত্রা, বৃন্দের মধ্যে তাহার অভিযাত্রি। কত উত্থান, কত পতন! বৈদিক যজ্ঞের পুরুষের মতই সে যেন সহস্রশীর্ষ, সহস্রপাং। মানুষই ‘মহতো মহীয়ান’, আবার এই মানুষই অতি হীন, অতি কুটিল, অতি জঘন্য :

‘Great lord of all things, yet a prey to all,...’

The glory, jest and riddle of the world’ (Pope)

শিল্প-সাহিত্য এই মানবজীবনেরই প্রকাশ, তাহার প্রতিচ্ছবি। সুখেঃখে ব্যঞ্জিত যে জীবন, প্রকৃতির তাড়নায় ঘূর্ণ্যমান যে জীবন, মহান্ যে জীবন, অতি কদর্য যে জীবন, তাহাই সাহিত্যের প্রধান উপজীব্য। তাই সমালোচক বলেন,

Literature is the expression of life through

the medium of language. (Hudson)

এই যে জীবন, ইহাই ভিন্ন ভিন্ন অর্থে ‘সত্য’, ‘প্রকৃতি’, ‘স্বভাব’, ‘বাস্তব’ ‘টুথ’ ইত্যাদি নামে অভিহিত হইয়াছে। কিন্তু সাহিত্যের এই যে জীবন, ইহা কি বিশেষ জীবন (particular), না অস্ত্র কিছু? অবশ্য শিল্পী যে জীবনের প্রতিমূর্ত্তি গঠন করেন বা দর্শক যে জীবনের প্রতিক্রিয়া দেখিয়া পরিতৃপ্ত ও আনন্দিত হন, তাহা এক হিসাবে যুগ-ধৃত, বিশেষ সমাজ ও কালের শিক্ষা-দীক্ষা-আদর্শপুষ্ট জীবনই বটে। সাহিত্যিক বা পাঠক—কেই নিজের জাতি, সমাজ ও কালের বন্ধনকে অস্বীকার করিতে পারেন না। প্রত্যেক সাহিত্যই এই দিক হইতে বিশেষ জাতি, সমাজ, রাষ্ট্র ও যুগধর্ম্মাপ্রাপ্ত জীবনের প্রতিচ্ছবি হইয়া উঠে।

কিন্তু জীবনের আদর্শ তো পরিবর্তনশীল, সমাজের রূপ ও রুচি পরিবর্তনের সহিত জীবনের আকৃতি ও প্রকৃতিও পরিবর্তিত হয়। তাহা হইলে কেমন করিয়া এক যুগের সাহিত্য অত্র যুগের পরিতৃপ্তি সাধন করে? বিশেষ দেশের সাহিত্য অত্রদেশে সমাদৃত হয়? ভারতবর্ষের কালিদাস কেমন করিয়া ইউরোপের রসভূষণ মিটায়? ইংলণ্ডের শেক্সপীয়ার জগৎবাসীর প্রিয় হইয়া উঠে? বাঙালী রবীন্দ্রনাথ বিশ্বকবিব গৌরব লাভ করেন? তাহা হইলেই স্বীকার করিতে হয় যে, শ্রেষ্ঠ সাহিত্য যে-কোন জাতি, যে-কোন সমাজ ও রাষ্ট্র, যে-কোন বিশেষ যুগাশ্রিত হইয়াও এমন কোন লক্ষণ নিশ্চয়ই প্রকাশ করে, যাহা যুগাতিশায়ী এবং সার্বজনীন। সত্যি তাই। সাহিত্যের ‘জীবন’ দেশ ও কালাতিক্রান্ত ‘জীবন’, সাহিত্যের ‘সত্য’ বিশেষ ‘সত্য’ নয়—নিবিশেষ (Universal) সত্য। এ ‘জীবন’ আপেক্ষিক হইয়াও সকল বন্ধন-নিরপেক্ষ। মানুষের জীবনে এমন কতকগুলি চিরন্তন ভাব আছে, যাহা সকল দেশ, সকল যুগ, সকল মানবেরই একান্ত আপনাব,—তাহা সার্বজনীন; তাহাতে আছে, ‘Agreement with the general sense of mankind’। এই ভাবগুলির মধ্যে ভালও আছে, মন্দও আছে। কোন কোন ভাব অতি সুন্দর—মানুষের চিরন্তন প্রেমের আকৃতিময়, চিরন্তন হাসির দীপ্তিতে সমুজ্জ্বল, আবার কোন ভাব অতি যন্ত্রা, অতি ভয়াল—তাহাতে স্বভাবতঃই নাসিকা কুঞ্চিত হয়, হৃদয়ে ভয়ের ভাব জাগে। শকুনি কুটিল, মন্তরা অতি অত্যাচার, ফলষ্টাফ মিথ্যাবাদী, ইয়োগো অনিষ্টকারী, ভাডু দত্ত শঠ ও প্রবঞ্চক : তথাপি ইহারা সকল যুগের সকল মানুষের প্রিয়—কারণ ইহারা এক একটি চিরন্তন ভাবের প্রতীক। তেমনই চিরন্তন উত্তম ভাবের প্রতীক রামচন্দ্র, ভীষ্ম, হেস্তব, ইউলিসিস্। চিরন্তন ভাবের প্রতিমূর্তি এই ‘জীবন’ই দেশ কালোত্তীর্ণ জীবন : ইহাই সাহিত্যের ‘সত্য’ বা ‘জীবন’। দেশ ও কালের রুচির পরিবর্তন সত্ত্বেও এ ‘জীবন’ অপরিবর্তনীয়। রবীন্দ্রনাথ বলেন :

যে সৌন্দর্য্য, যে প্রেম, যে মহত্ব মানুষ চিরদিন স্বভাবতঃই উদ্বোধিত হয়েছে, তার তো বয়সের সীমা নেই, কোন আইনষ্টাইন এসে তাকে 'তো অপ্রতিপন্ন করতে পারে না, বলতে পারে না, বসন্তের পুষ্পোচ্ছ্বাসে যার অকৃত্রিম আনন্দ, সে সেকলে ফিলিষ্টাইন। ..সাহিত্য সর্ব্বদেশে এই কথাই প্রমাণ করে আসছে যে, মানুষের আনন্দ নিকেতন চিরপুরাতন। কালিদাসের মেঘদূতে মানুষ আপন চিরপুরাতন

বিরহ বেদনারই স্বাদ পেয়ে আনন্দিত। সেই চির পুরাতনের
চির নূতনত্ব বহন করছে মাতৃষের সাহিত্য, মাতৃষের শিল্পকলা।*

শ্রেষ্ঠ সাহিত্যের মধ্যে এই জীবন যখন প্রতিবিম্বিত হয়, তখন মাতৃষ তাহারই
সহিত নিজের যুগ-ধৃত জীবনের সামঞ্জস্য দেখিতে পাইয়া পরিতৃপ্ত হয়, পুলকিত
হয়। সাহিত্য এই ভাবেই জীবনের সহিত জীবনের, এক দেশের সহিত অল্প
দেশের, এক কালের সহিত অল্প কালের 'সহিতত্ব' সম্পাদন করে। সংস্কৃত
আলঙ্কারিকগণ এইরূপ কাব্যকেই বলিয়াছেন রসাত্মক কাব্য—ইহা 'সহৃদয়-
হৃদয়সংবাদী'। পাশ্চাত্য মনীষীবৃন্দ এই সাহিত্যকেই বলিয়াছেন, 'Pleasure
of Imagination' (Addison) ; ইহা যেমন 'Expression of life' তেমনিই
'Objectified pleasure' ; ইহা সত্য, শিব ও সুন্দরের প্রতিমূর্তি। এইরূপ
সাহিত্যই চিরকাল মাতৃষের রস-পিপাসা, সৌন্দর্য্য-পিপাসা, আনন্দ-পিপাসা
নিবৃত্ত করে,—তাই ইহা কালজয়ী,—ইহা স্বভাবানুগ হইয়াও স্বভাবাতিরিক্ত।
অতএব সর্বমতের সমন্বয় করিয়া বলা যায়,

বিশেষ সমাজ বা রাষ্ট্রের পট-ভূমিকায়, বিশেষ যুগাশ্রিত ভাব যখন
চিরন্তন মানবীয় ভাবে রূপান্তরিত হইয়া কবিপ্রতিভা বলে প্রতীয়মান
শব্দার্থের কোশলে রসরূপ আশ্রয়মান অবস্থা প্রাপ্ত হয়, তখনই তাহা
হয় সাহিত্য,—

অথবা আরও সংক্ষেপে বলা যায়,

সাহিত্য মানব জীবনের রসব্যঞ্জনাময় বাণীমূর্তি।

সাহিত্যের সৃষ্টি প্রক্রিয়া

সাহিত্য লেখকের বিচিত্র অনুভূতির বাহ্যিক রসরূপ : ইহা আবার সহস্রদয় পাঠকের ‘স্বদয়সংবাদী’। কাব্য-রসের আত্মদক সহস্রদয় সামাজিক—এইদিক হইতে তাহার একটি স্বতন্ত্র ভূমিকা আছে। সৃষ্টির কৃতিত্ব নিঃসন্দেহে কবির। তাহার ‘আত্মপ্রকাশের ইচ্ছা’ হইতেই কাব্যের জন্ম : কাব্য-সৃষ্টির ব্যাপারে কবি প্রজ্ঞাপতির ভূমিকায় অধিষ্ঠিত—‘অপারে কাব্য-সংসারে কবিরেব প্রজ্ঞাপতিঃ’।

Milton-এর *Paradise Lost* কাব্যে দেখি, ঈশ্বর সৃষ্টিপত্তন করিলেন : তিনি অন্ধকারে আলো সৃষ্টি করিলেন, শূন্যে প্রকৃতি সৃষ্টি করিলেন, স্বর্গ সৃষ্টি করিলেন : ‘Now heaven in all her glory shone’ : কিন্তু কে এই শূন্যের সৃষ্টি উপভোগ করিবে ? কে ঈশ্বর-কৃত সৃষ্টিব জয়গান করিবে ? তাহার জন্ত তিনি সৃষ্টি করিলেন মানুষ। ‘And in His own image He created man’.

কাব্য-সৃষ্টিতে কবি ঈশ্বরতুল্য। যেমন Bible-এ, তেমনই ভারতীয় দর্শনে, প্রজ্ঞাপতিই সৃষ্টিকর্তা। ‘তদৈক্যত বহুশ্রী’ প্রজ্ঞায়েয়, ‘—তিনি ভাবিলেন, ‘এক’ আমি ‘বহু’ হইব। এই কল্যাণী ইচ্ছার প্রেরণায় অব্যক্ত ব্যক্ত হইলেন : বিরাট অন্ধকারে আদিত্যবর্ণ জ্যোতিব রূপে তিনি প্রকাশিত হইলেন। ঈশ্বর সৃষ্টি। সৃষ্টির ভোক্তা মানুষও ঈশ্বরের সৃষ্টি।

সিদ্.

শিল্প-সৃষ্টিও এই সৃষ্টি-লীলাব প্রতিরূপ। শিল্প-কর্মের মধ্যে শিল্পীই ইচ্ছাই প্রকাশ করেন ; তাই কেহ কেহ শিল্প-কর্মকে বলেন, *Projection* যেও এ কিন্তু সৃষ্টির ভোক্তা মানুষ যেমন ঈশ্বরের সৃষ্টি, তাহারই প্রতিরূপ। আত্মদক সহস্রদয়জনও কি শিল্পীর সৃষ্টি, তাহার প্রতিরূপ ? আলঙ্কারি বলেন, হাঁ—তাহাই। বসিবে যে-মনে রসপ্রতীতি হয়, তাহার তদ্ব্যবহা কবির সৃষ্টি কাব্যাত্মশীলন দ্বারাই সম্ভব। অতএব এক হি কাব্য যেমন কবি-আত্মার প্রতিরূপ, রসিকের মনটিও তাহার মনের প্রতিরূপ। রসিক-মনের সহিত এক হইয়াই কবি ‘স্বদয়সংবাদী’ কাব্য-সৃষ্টি করেন। বৌদ্ধের শ্রীশ্রী বটে।

এখন প্রশ্ন, কবি কিভাবে কাব্য সৃষ্টি করিয়া থাকেন?—সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ কাব্যের সৃষ্টি-কৌশল ব্যাখ্যা করিতে গিয়া সুস্থ স্বাস্থ্যের পরিচয় প্রদান করিয়াছেন। প্রতীচ্যের সমালোচকবৃন্দও এই সৃষ্টি-কৌশলকে নানাদিক হইতে বিচার করিয়া বিশ্লেষণ করিয়াছেন। Plato বলেন :

All, the artists can make, is a copy of the copy, to hold up a mirror to nature in which, as he turns it, whether he wills it or not, are reflected sun and heavens, earth and man, anything and everything.

Plato-এর মতে আর্ট সত্যের আর্শ। এই আর্শিতে শিল্পী প্রত্যক্ষ সত্যকে প্রতিকলিত করেন। সাহিত্য-সৃষ্টির ইহা একটি কৌশল বটে। এক শ্রেণীর বস্তুবাদী সাহিত্যিকও সাহিত্যে স্ফুট সত্যের প্রতিচ্ছবি অঙ্কনের পক্ষপাতী। তাঁহাদের মতে, সাহিত্য Real as it is : কিন্তু Plato যেমন সত্যের রূপায়ণে নৈতিক আদর্শের পক্ষপাতী ছিলেন, বস্তুবাদী লেখকগণ সেই 'Inter-dependance of art and morality'—স্বীকার করেন না, তাঁহারা মানেন, 'Freedom of art'

Plato-প্রচারিত Truth কথাটিকে মনোবী Aristotle অন্তর্ভাবে ব্যাখ্যা করিলেন এবং বলিলেন, সৃষ্টিমূলক সাহিত্য যে-সত্যকে রূপায়িত করে—তাহা বস্তু সত্য বা তথ্যসত্য নয়, তাহা অন্তরূপ সত্য। কিন্তু কোন প্রক্রিয়ায় বস্তু-সত্য সাহিত্য-সত্যে রূপান্তরিত হয়, Aristotle তাহা নির্দেশ না করিয়া, সাহিত্য-সৃষ্টির কতকগুলি বহিঃস্থ উপায়ের কথা বলিলেন : সাহিত্যে Plot, Character থাকিবে, Sentiment থাকিবে ইত্যাদি।

বির সৃষ্টিকলাপ যে মানস-ব্যাপাব, ইহা যে কবির মনন-কল্পনার অপূর্ণ একথাটিকে প্রথম স্পষ্ট কবিলেন Addison : বস্তুসত্য কিভাবে কল্পনার কাব্যসত্যে রূপান্তরিত হয়, মনোবিজ্ঞানের পটভূমিকায় তিনি ব্যাখ্যা করিয়াছেন। সাহিত্যকে তিনি বলিয়াছেন Pleasure of gination. 'Pleasure' শব্দটির দুই অর্থ—এক লীলা, অপর আনন্দ। হার দিক হইতে শিল্প 'কল্পনার লীলা', ঐষ্টার দিক হইতে শিল্প 'কল্পনার আনন্দ।' উভয়তই কল্পনা (Imagination) যে কোন শিল্পকর্মের ভিত্তিভূমি।

Addison-এর সময়ে মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণে, ভাবযোগ অর্থাৎ association ideas-কে স্বীকার করা হইয়াছিল। Addison লক্ষ্য করিয়াছিলেন শিল্প-

কল্পে যে বস্তুসত্যকে রূপায়িত করা হয়, তাহা ভাবযোগে বাস্তব সত্য হইতে অন্তর্ভুক্ত সত্য হইয়া উঠে। শিল্পী কল্পনাদ্বারা যে সত্যকে শিল্পকর্মে রূপ দেন, দর্শক (Spectator) ভাবযোগে তাহাকে আরও অধিকতর সত্যরূপে প্রত্যক্ষ করে। এই নিরীক্ষা হইতে তিনি সিদ্ধান্ত করিয়াছিলেন, যাহা কল্পনার আনন্দবিধায়ক তাহাই শ্রেষ্ঠ শিল্প।

মনের ব্যবতীয় ক্রিয়াকে Addison 'কল্পনা' (Imagination) নামে অভিহিত করিয়াছেন। মনস্তত্ত্ববিদ পণ্ডিতবর্গ এক মনেরই বিভিন্ন শ্রেণীবিভাগ করিয়া—মনের এক একটি ক্রিয়াকে ভিন্ন ভিন্ন শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করিয়াছিলেন। কিন্তু Addison বলেন :

There is no such division in the soul itself, since it is the whole soul that remembers, understands, wills or imagines.*

—স্মৃতি, বুদ্ধি, ইচ্ছা, কল্পনা এক অন্তঃকরণেরই ভিন্ন ভিন্ন ধর্ম : অন্তঃকরণই স্মৃতি-বুদ্ধি, ইচ্ছা-কল্পনার প্রেরক, উদ্বোধক ও প্রকাশক। মনের এই বিভিন্ন ক্রিয়াকে Addison এক 'Imagination' বা 'Fancy'র অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন। বস্তুবিশ্বের সহিত অন্তরের সংযোগ দুইপ্রকারে সংসাধিত হয় : প্রথমে—প্রত্যক্ষ দর্শন হইতে মনে বস্তুর ছাপ পড়ে; দ্বিতীয়তঃ ভাবযোগে বা স্মৃতির সহায়তায় মনে বস্তুর প্রতিকৃপ অঙ্কিত হইতে পারে। আদৌ দৃষ্টির মাধ্যমেই বস্তু মনের গোচরীভূত হয়। স্মৃতিশক্তির সহায়তায় মন এই চিত্রকে স্মরণ করিয়া রাখে। চিত্র দেখিয়া বা সাহিত্য পাঠ করিয়া দ্রষ্টা বা পাঠকের অন্তরে স্মৃতির সূত্র ধরিয়া পূর্বদৃষ্ট বস্তুর পুনরুজ্জীবন ঘটে। এইজন্য দৃষ্ট বস্তুটি প্রত্যক্ষভাবে দৃষ্টির সম্মুখে না থাকিলেও, প্রত্যক্ষের স্মৃতি ধরিয়া তাহা যেন পুনঃপ্রত্যক্ষ হয়। স্মৃতির সাহায্যে বা ভাবযোগে যে সত্যের দর্শন হয়, তাহাই সাহিত্যের সত্য। ইহা সর্বথা কল্পনার আনন্দ-বিধায়ক বলিয়া শ্রেষ্ঠ শিল্প বা সাহিত্যকে Addison বলেন, কল্পনার প্রসাদ (Pleasure of Imagination)।

এইভাবে Addison দেখাইয়াছেন যে, প্রত্যক্ষ দর্শন হইতে কল্পনার একপ্রকার ক্ষুধি ঘটে : আবার দৃষ্ট বস্তুটি চোখের সম্মুখে না থাকিলেও কল্পনার আর একপ্রকার ক্ষুধি হয়। * কল্পনার অভ্যাসচর্যা লীল্যায় দৃষ্ট-বহির্ভূত দৃষ্টবস্তুটি স্মৃতিপথে আকৃষ্ট হইয়াও মনকে আনন্দাভিজুত করে।

সাহিত্য-শিল্প হইতে মানুষ এই দ্বিতীয় প্রকারের আনন্দই অমুদ্রব করিয়া থাকে । সাহিত্য যে 'সত্য'কে প্রত্যক্ষ করায়, তাহা অধিকতর 'সত্য'—সাহিত্য যে আনন্দকে অমুদ্রব করায় তাহা আরও আনন্দদায়ক ।

কারণ, মানুষের স্বপ্ন বস্তুবিশেষে যাহা দেখে, তাহা হইতেও পূর্ণতর কিছু দেখিতে চায় । প্রত্যেক মানুষের মধ্যেই পূর্ণতার অভীক্ষা রহিয়াছে । বস্তুবিশেষের সাধারণ 'সত্য'-স্বর্ণনে এই অভীক্ষা পরিপূর্ণ হয় না । বস্তুসত্য মানাদিক হইতে অপূর্ণ ও আকর্ষণ-বর্জিত, মানুষের চরম পাওয়ার আকাঙ্ক্ষাকে ইহা কোনক্রমেই নিবৃত্ত করিতে পারে না ; মানুষের স্বপ্নে যে সমুদ্রত পরিপূর্ণ সত্য ও সুন্দরের ধারণা রহিয়াছে -তুল ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তু তাহা পরিভূষ করিতে পারে না । মানুষের অত্যাশ্রিত কল্পনাশক্তি এই অভীক্ষাকে পূর্ণ করে । কবির কল্পনা 'অপূর্ববস্তু নির্মাণক্ষম' । ইহা প্রত্যক্ষ সত্য হইতেও অধিকতর 'Great, Strange and Beautiful'-কে দেখাইতে পারে । কারণ, কবি-শিল্পী স্বভাবের অনুলিপিই মাত্র গ্রহণ করেন না, বস্তুর ফটোগ্রাফ মাত্র তুলেন না, কল্পনার সমুচ্চ ধারণাকে চরিতার্থ করিবার জন্য বাস্তব প্রকৃতি হইতে 'রকমারি বাছিয়া, বসিয়া মাজিয়া, ঝালিয়া কাটিয়া ছাটিয়া, চোন্ত-দোরণ্ড করিয়া, যার পর যেটি বসিলে মনের মত হয়' -সেই ভাবেই গ্রহণ করিয়া থাকেন । কল্পনার সমুচ্চ অভীক্ষাকে পূর্ণ করিবার জন্য এইভাবে স্বভাব হইতে পরিবর্জন, পরিবর্তন, পরিবর্তন করিয়া কবি যাহা গ্রহণ করেন, পাঠকের আনন্দবিধানের জন্য তাহাকেই আবার তিনি শব্দের মূলীয়ানায় বাহিরে প্রকাশ করিয়া থাকেন । শব্দ-কোশলেও বাস্তব অধিকতর সত্য ও সুন্দর হইয়া উঠে । কিভাবে কবি বস্তুকে কাব্যে রূপান্তরিত করেন Addison তাহার প্রক্রিয়াটিও বর্ণনা করিয়াছেন :

In this case the Poet seems to get the better of Nature ; he takes, indeed the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece that the Images which flow from the Objects themselves appear weak and faint in comparison of those that come from the Expressions. *

অতএব দেখা যাইতেছে, কল্পনার আনন্দ বিধানের জন্য কবি বস্তুভগ্ন হইতে

* Spectator—Addison,

কল্পনার আনন্দদায়ক সামগ্রী আহরণ করিয়া, তাহাকে কল্পনার প্রলাদক রূপে সুন্দরতর করিয়া বাহিরে প্রকাশ করিয়া থাকেন। তাই Addison-এর মতে আর্ট হইতেছে Pleasure of Imagination

পাশ্চাত্য জগতের প্রায় সকল সমালোচকই সাহিত্যের সৃষ্টি-প্রক্রিয়ায় কবি-কল্পনার অত্যাশ্চর্য্য শক্তিকে প্রত্যক্ষ করিয়াছেন। কবি-কল্পনা দ্বারাই বাহিরের বস্তু সাহিত্যের বিষয় হইয়া উঠে। কল্পনার সহায়তায় কবি অপূর্ণকে পূর্ণতা প্রদান করেন, জীবনের সাধারণ সুরগুলিকে আরও সুমধুর করিয়া তুলেন। তাই কাব্য-সাহিত্য কেবল ফটোগ্রাফ বা দর্পণের প্রতিবিম্ব মাত্র হইয়া থাকে না : ইহা হয় Imitation, ইহা হয় Pleasure of Imagination.

প্রত্যক্ষ সত্যের বা প্রাকৃত বস্তুর এই রূপান্তর দার্শনিক Croce-ও লক্ষ্য করিয়াছিলেন। তিনিও দেখিয়াছিলেন, বস্তুর অন্তরুদ্ভূতি মাত্রই আর্ট নয়—
‘Art is the idealization or idealizing imitation of nature.’—
শিল্পী ছব্ব বস্তুকে অমুকরণ না করিয়া বস্তুর অন্তর্নিহিত ভাবকে অমুকরণ করেন। শিল্পীর এই ক্রিয়াকে Croce বলেন, Poetic idealization ; বিশেষ ভাবগুলিকে কবি তাঁহার হৃদয়ে গ্রহণ করিয়া এই Poetic idealization দ্বারা তাহাদিগকে এমন এক নির্বিশেষ মূর্ত্তি প্রদান করেন, যাহার ফলে চঞ্চল লৌকিক ভাব এক শান্ত, আনন্দঘন রসরূপতা প্রাপ্ত হয়। Croce-এর মতে Poetic idealization একটা কথার কথা নয়, একটা বাইরের অলঙ্করণ মাত্র নয়—ইহা বস্তুর আস্তর ধর্ম্মের মধ্যে অমুক্রবেশ। কবি বস্তুর অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য্যকে উপলব্ধি করিয়া এমনভাবে তাহাকে প্রকাশ করেন যে, তাহাতে আপাতচঞ্চল ভাবগুলি একটা ‘ভাবস্থির’ রসরূপ পরিগ্রহ করে :

For poetic idealization is not a frivolous embellishment,
but a profound penetration, in virtue of which we pass
from troublous emotion to the serenity of contemplation.

(Croce)

Croce মনে করেন, যে-কবি এইরূপ রূপান্তর সাধন করিতে সমর্থ হন না, তিনি কখনও নিজে বিগুজ্জ কাব্যানন্দ (Pure Poetic joy) উপলব্ধি করিতে পারেন না, অপরের মধ্যেও সে উপলব্ধি সঞ্চার করিতে পারেন না। বস্তুতঃ বহির্বিষয়ের ‘সত্য’কে স্থায়ীভাবে আত্মাত্মমান রূপে রূপান্তরিত করার মধ্যেই কাব্যসৃষ্টির কৌশলটি নিহিত।

সাহিত্যের এই সৃষ্টি প্রক্রিয়ার পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ রহিয়াছে ভারতীয় রসবাদী আলঙ্কারিকদের আলোচনায়। তাঁহারা বলেন, ‘বাক্যং রসাস্বকং কাব্যম্’—রসাস্বক বাক্যই কাব্য। কবির লক্ষ্য রসসৃষ্টি করা। কিন্তু বসপরতন্ত্র হইলেও কাব্য ছুনিয়াছাড়া নয় : ইহাতেও থাকে জীবন্ত জীবনের স্পর্শ। লৌকিক ভাব ইহার মুখ্য অবলম্বন। মানব হৃদয়ের চিরন্তন ভাবগুলিকেই কবি সহৃদয় জনের আশ্বাদনের উপযোগী রূপে রূপান্তরিত করেন। কাব্য মাহুষের শাশ্বত হৃদয়ভাবের রসব্যঞ্জিত রূপ বলিয়াই নিখিল আত্মা ইহাতে তন্ময় হইয়া যায়। কাব্যের মধ্যে সহৃদয়জন নিজ হৃদয়ভাবের প্রতিবিম্ব দেখিতে পান।

কবির প্রতিভাই প্রত্যক্ষ জগতের ভাব ও বস্তুকে অলৌকিক রসমুষ্টি প্রদান করে। ভারতীয় আলঙ্কারিকদের মতে, কাব্যসংসারে কবি প্রজ্ঞাপতি সদৃশ। প্রজ্ঞাপতি ব্রহ্মার সৃষ্টিলীলা যেমন বিশ্বয়কর, কবির সৃষ্টিলীলাও তেমনই বিশ্বয়কর। কবি প্রতিভাকে গলা হয়, ‘অপূর্ব বস্তু নির্মাণক্ষমা প্রজ্ঞা’। এই প্রতিভার স্পর্শ দিয়া কবি কাব্যরূপ ‘অপূর্ব বস্তু’ নির্মাণ করিয়া থাকেন। লৌকিক জগতের ভাব ও চেষ্টা লইয়াই কবি-প্রজ্ঞাপতির লীলা। এই ভাবই কবির অত্যাশ্চর্য্য নির্মাণকুশলতায় নানারূপ বৈচিত্র্যমণ্ডিত হইয়া বসিকজনের হৃদয়বেগ আনন্দস্বরূপ রসরূপত। প্রাপ্ত হয়। ভারতীয় আলঙ্কারিকগণের কাব্য-সৃষ্টির তত্ত্বে মাহুষের চিরন্তন আশা-কামনা, তাহার মনের গতি ও প্রকৃতি কিরূপ সূক্ষ্মভাবে বিশ্লেষিত হইয়াছে, আমরা পরে তাহার আলোচনা করিব। রসসৃষ্টিকে অনেকেই বাস্তব-বিমুখ, কল্পনা-সর্বস্ব বলিয়া অভিযোগ করিয়া থাকেন। যাহারা সেরূপ অভিযোগ করেন, তাঁহারা এদেশীয় রসসৃষ্টির মূলতত্ত্ব ভাল করিয়া জ্ঞানেন না। জানিলে, অবশ্যই তাঁহারা দেখিবেন, এদেশের কবিগণ বস্তুজ্ঞানের অটল ভিত্তিতেই কাব্যসৃষ্টির পথে অগ্রসর হন। মানব জীবনের বহুবিচিত্র কামনা-বাসনা, আকৃতি, হাবভাব, চেষ্টাই কাব্যে রূপায়িত হয়। প্রাচীন সাহিত্যে অধিকাংশস্থলেই দেব-চরিত্র বর্ণনার বিষয়ীভূত হইয়াছে, কিন্তু অধিকাংশ স্থলেই দেবতা আত্মোপাস্ত মাহুষ হইয়া উঠিয়াছেন। শ্রীরামচন্দ্র মাহুষ, মাহুষের মতই তিনি পিতৃভক্ত, ভ্রাতৃবৎসল—শোক-হঃখের অধীন : তাঁহার কথাবার্তা, আচার-অচরণ মাহুষের মত। মহাভারতের ক্রীকৃষ্ণ মাহুষ, ‘মহুঙ্কের স্তায় মানব-ধর্ম্মাবলম্বী’। অতএব বলা যায়, মানবজীবন এবং প্রত্যক্ষ সত্যকে অবলম্বন করিয়াই ভারতীয় কবিগণ স্বীয় প্রতিভাবলে অপূর্ব বস্তু রচনা

করিয়েছেন : বাস্তব সত্যই কবির নির্মাণ-কুশলতায় রসব্যঞ্জিত অলৌকিক রূপ লাভ করিয়াছে ।

বস্তুসত্তাই কবির সৃষ্টিকৌশলে কাব্য সত্যে রূপান্তরিত হয়—এই তত্ত্ব সর্বত্রই স্বীকৃত হইয়াছে। বঙ্গীয় সাহিত্যাচার্যগণও কাব্যের সৃষ্টি-প্রক্রিয়াসম্পর্কে অল্পরূপ মতবাদই পোষণ করেন। সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র, বিখ্যাত সমালোচক ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায়-সকলেই এই তত্ত্বকে সমর্থন করিয়াছেন। কবির রবীন্দ্রনাথের আলোচনায় সাহিত্যের সৃষ্টি-প্রক্রিয়ার কৌশল পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে বিবৃত হইয়াছে। আমরা নিম্নে রবীন্দ্রনাথের মতটির আলোচনা করিতেছি। রবীন্দ্রনাথ বলিতেছেন :

বাহিরের জগৎ আমাদের মনের মধ্যে প্রবেশ করিয়া আর একটা জগৎ হইয়া উঠিতেছে। তাহাতে যে কেবল বাহিরের জগতের রঙ আকৃতি ধ্বনি প্রভৃতি আছে, তাহা নহে, তাহার সঙ্গে আমাদের ভালোলাগা মন্দলাগা, আমাদের ভয়-বিশ্বাস, আমাদের সুখদুঃখ জড়িত—তাহা আমাদের হৃদয়বৃত্তির বিচিত্র রসে নানাভাবে আভাসিত হইয়া উঠিতেছে। এই হৃদয়বৃত্তির রসে জারিয়া তুলিয়া আমরা বাহিরের জগৎকে বিশেষ-রূপে আপনাত্মক করিয়া লই। (সাহিত্যের তাৎপর্য)

অবশ্য সকলের মনেই যে বাহিরের জগৎ বিচিত্ররূপ পরিগ্রহ করে তাহা নয়। জগতে এমন ‘সৌভাগ্যবান’ লোক আছেন, যাহাদের বিশ্বাস প্রেম কল্পনা সর্বত্র সজাগ। বিশ্বজগতের বিচিত্র-ধ্বনি তাঁহাদেরই চিত্ত-বীণায় ঝঙ্কার তুলিতে সমর্থ হয়। নিখিল বিশ্বের অপরূপ রূপ, অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য্য তাঁহাদেরই চিত্ত-মুকুরে প্রতিবিম্বিত হয়। এই ‘সৌভাগ্যবান’ ব্যক্তি বাহিরের জগৎটিকে নিজের মনের মত করিয়া হৃদয়ে গ্রহণ করেন, নিজের মনের মত করিয়া নিজ হৃদয়ে আর একটি জগৎ নির্মাণ করেন। রবীন্দ্রনাথ বলেন, প্রতিভাশালী ব্যক্তির হৃদয়ে এই যে অন্তর্জগৎটি নির্মিত হয়, তাহার ভাবাময় প্রকাশই সাহিত্য :

বস্তুত বহিঃপ্রকৃতি এবং মানবচরিত্র মানুষের হৃদয়ের মধ্যে অনুরূপ যে আকার ধারণ করিতেছে, যে সংগীত ধ্বনিত করিয়া তুলিতেছে, ভাবা-রুচিত সেই চিত্র এবং সেই গানই সাহিত্য। (সাহিত্যের তাৎপর্য)

কবি বহিঃপ্রকৃতিকে নিজের অন্তরে গ্রহণ করিয়া, তাহাকে নিজের মনের মাধুরী মিশাইয়া নূতনভাবে রচনা করিয়া থাকেন। কবির অন্তরে যে জগৎ

নির্মিত হয় তাহা 'প্রত্যক্ষ দৃষ্ট জগতের মত নয়। প্রত্যক্ষ প্রাকৃতিক সত্য 'জড়িত-মিশ্রিত ভয়ংকর কণ্ঠস্বর'। এখানে ভাল-মন্দ, প্রদান-অপ্রদান, সামান্য-অসামান্য একত্র মিশ্রিত হইয়া থাকে। প্রকৃতির এই বিরাট রঙ্গশালা হইতে কবি যখন চিত্র গ্রহণ করেন, তখন স্বভাবতই অনেক বাদসাদ দিয়া, বাছিয়া গ্রহণ করেন। যেগুলি অস্পষ্ট, অপরিচিত ও অপূর্ণ বলিয়া মনে হয়, কবি তাহাদিগকে কল্পনা দ্বারা গড়িয়া তুলেন : তিনি নিজের হৃদয়দর্পণে প্রত্যক্ষ সত্য হইতেও 'অধিকতর সত্য' পরিপূর্ণ সত্যকে গ্রহণ করিয়া থাকেন। এই ভাবেই কবির হৃদয়ে এক নূতন মানসিক জগৎ সৃষ্ট হয়। প্রাকৃত জগৎ হইতে স্বতন্ত্র এই যে মানসিক জগৎ কবির হৃদয়ে গড়িয়া উঠে, ইহাকে প্রকাশ করিবার জন্য কবি ব্যাকুল হইয়া উঠেন। প্রত্যেক মানুষের মধ্যে আত্ম-প্রকাশের অদম্য আগ্রহ বর্তমান। ইহা মানুষের মনের একটি স্বাভাবিক প্রবণতা। মানুষ ব্যাপ্ত হইতে চায়, নিজের মনোভাবকে অস্ত্রের তিতর সঞ্চারিত করিয়া দিতে চায়। সে কাল হইতে কালে, মন হইতে মনে অমর হইয়া থাকিতে চায়। এইভাবে যুগ যুগ ধরিয়া 'মানুষের হৃদয় মানুষের হৃদয়ের মধ্যে অমরতা প্রার্থনা করিতেছে।' এই প্রকাশ-ব্যাকুলতা হইতেই সাহিত্যের জন্ম।

সাহিত্যের এই প্রকাশ-ক্রিয়ায় অনেকটা পূর্বের মতই কাজ চলিতে থাকে। কবি প্রাকৃতিক জিনিসকে নিজের মনের মত করিয়া মানসিক করিয়া লক্ষ সাহিত্য সেই মানসিক জিনিসকে আবার সর্বসাধারণের মত করিয়া বাহিরে প্রকাশ করিয়া থাকে। অর্থাৎ কবি প্রথমতঃ সর্বসাধারণের জিনিসকে আত্মসাৎ করিয়া লন, তাহাকে ব্যক্তিগত করিয়া তুলেন, সাহিত্য সেই ব্যক্তিগত জিনিসকেই আবার সর্বসাধারণের করিয়া বাহিরে প্রকাশ করে। তাই রবীন্দ্রনাথ বলেন,

সাধারণের জিনিসকে বিশেষভাবে নিজের করিয়া, সেই উপায়েই তাহাকে পুনশ্চ বিশেষভাবে সাধারণের করিয়া তোলা সাহিত্যের কাজ।

(সাহিত্যের সাংগ্ৰহী)

উক্তরূপেই কর্তা কবির মন। প্রথমে ১৩০ রচনা প্রাকৃত জগৎ হইতে মানস জগৎ নির্মাণ করে, তাহা কবির হয়। সাধনা ৭ তাহার পরে বাহ্যিক সাহায্যে সাহিত্যিক সেই ব্যক্তিগত সত্যের করিয়া লক্ষ করিয়া তুলেন তাহা কবিরই অন্তর্গত আর একটি ভাবে ক্রমে সত্যতাহাকে বলেন 'বিশ্বমানবমন'।

ইহাই কবির প্রতিভা। ইহা অন্তরের জিনিসকে বিশ্বমানবের, কণকালের জিনিসকে চিরকালের করিয়া গঠন করে।

তাহা হইলে দেখা যাইতেছে, একই কবির অন্তঃকরণের দুইটি অংশ। একটি অংশ কবির ব্যক্তিগত অর্থাৎ ‘নিজত্ব’। ইহা দ্বারা কবি নিজের রুচি অনুযায়ী প্রাকৃতজগতের অনুরূপ মানসিক জগৎ নির্মাণ করেন। আর একটি অংশ কবির ‘মানবত্ব’ : ইহা দ্বারা কবি সর্বসাধারণের রুচি অনুযায়ী ‘নিজত্বের’ সৃষ্ট জগৎ হইতে উপাদান লইয়া সর্বসাধারণের উপযোগী সাহিত্য রচনা করিয়া থাকেন। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে কবিকে বিশ্বমানবমনের চিরন্তন আকৃতি ও রুচির দিকে লক্ষ্য রাখিতে হয়।

‘বিশ্বমানব-মনের’ও বিশিষ্টতা এহ যে, সেও খণ্ডতাকে নয়—অখণ্ডতাকে, অপূর্ণকে নয়- পরিপূর্ণতাকে, খণ্ডিত মানুষকে নয়—গোটা মানুষটাকেই জানিতে চায়। প্রাকৃত সত্যের বস্তু দিয়া তাহার ছন্দ ভরে না। কারণ, প্রাকৃত জগতে যাহা দেখা যায়, তাহা অসম্পূর্ণ। তাহার মধ্যে অনেকখানিই ‘অপ্রত্যক্ষ’, অজানা থাকিয়া যায়। এমন কি বাস্তবের অতি পরিচিত মানুষটিরও খানিকটা ছায়া, খানিকটা অস্পষ্ট। সাহিত্য এই অজানাকে জানায়, অপ্রত্যক্ষকে গোচরীভূত করে, অস্পষ্টকে ব্যঞ্জনামধুর করিয়া তুলে, ‘পূর্ণকে পরিপূর্ণতা দান কবে; ‘সাহিত্যে এবং ললিতকলায় অপ্রত্যক্ষ ‘তীক্ষ্ণমান’; শুধু তাই নয়,—

সাহিত্য যাহা আমাদের কাছে জানাহতে চায়, তাহা সম্পূর্ণরূপে জানায়
অর্থাৎ হাতীকে রক্ষা করিয়া, অবাস্তরকে বাদ দিয়া, ছোটোকে ছোটো
করিয়া, বড়োকে বড়ো করিয়া, ফাঁককে ভরাট করিয়া, আলগাকে
জমাট করিয়া দাঁড় করায়। (সাহিত্যের বিচারক)

সাহিত্যিক তাহার ‘বিশ্বমানবমন’ বা ‘মানবত্ব’ বা সৃজনীশক্তি দ্বারা এই অসাধ্য সাধন করেন। কল্পনা হয় তাহার সহায়। কল্পনা অণুবীক্ষণ বা দূরবীক্ষণের মত অদৃশকে দৃশ্য, দূরকে নিকট করে। কিন্তু স্রষ্টা সাহিত্যিকারের ‘মানবত্ব’ : ‘সাহিত্যিকারের সেই মানবত্বই সৃজনকর্তা’।

সাধারণের করিয়া করিতেছে, আর কাজে শিল্পীকে সাধারণের রুচি এবং আকৃতির দিকে লক্ষ্য করিতেছে, এবং সেই গান একে একে স্রষ্টা নিজের ‘মানবত্ব’কেই প্রকাশ করেন অর্থাৎ তিনি নিজের অন্তরে প্রকাশ করিয়া ‘বিশ্বমানবমন’ দিয়া সকলের ভাবকে আশ্রয় করে। সাহিত্যে প্রকাশ করিয়া থাকেন।

এমন কি, কবি যে কালে ও যে স্থানে বা যে বিশেষ পরিবেশে জন্মগ্রহণ করেন, সেই স্থান, কাল ও পাত্রের দিকেও তাঁহাকে দৃষ্টি রাখিতে হয়। আকালিক ও তাৎকালিক ভাবের সহিত, রুচির সহিত লেখকের অজ্ঞাতমারেই একটা যোগ সাধিত হইয়া থাকে। সেইজন্যই :

দাণ্ডারায়ের পাঁচালি দাশরথির ঠিক একলার নহে। যে সমাজ সেই পাঁচালি গুনিতেছে, তাহার সঙ্গে যোগে এই পাঁচালি রচিত। এইজন্য এই পাঁচালিতে কেবল দাশরথির একলার মনের কথা পাওয়া যায় না ; ইহাতে বিশেষ কালের বিশেষ মণ্ডলীর অমুরাগ-বিরাগ প্রজ্জ্বা-বিশ্বাস রুচি আপনি প্রকাশ পাইয়াছে। (সাহিত্য সৃষ্টি)

কিন্তু তৎ-স্থানিক বা তৎ-সাময়িক হওয়া অপেক্ষাও, সাহিত্যের লক্ষ্য বিস্তৃততর। রবীন্দ্রনাথ বলেন, বিশ্বমানবের হৃদয়ে অমরতার দাবিই সাহিত্যের চূড়ান্ত দাবি। সাহিত্য বহুকাল ধরিয়া বহু মানবের হৃদয়ে অমরত্ব প্রার্থনা করে। সাহিত্য যেখানে বিশেষ কালের, বিশেষ অঞ্চলের দাবি মিটাইয়াও চিরকালের বিশ্বমানবের মনের আকাজক্ষা পরিতৃপ্ত করে, সেইখানেই তাহার অমর্যবতী প্রতিষ্ঠিত হয়। ‘এইজন্য বর্তমান কালকে অতিক্রম করিয়া সর্ব-কালের দিকেই সাহিত্যকে লক্ষ্যনিবেশ করিতে হয়।’ চিরকালের মনুষ্য-সমাজ ও চিরন্তন জীবনই তখন সাহিত্যিকের লক্ষ্য। তখন তিনি ‘নিজস্ব’কে ‘বিশ্বমানবের’ দিকে প্রসারিত করেন, নিজের সুখ-দুঃখকে, আশা-কামনাকে বিশ্বজীবনের সুখদুঃখ, আশাকামনার সহিত সংযুক্ত করিয়া দেখেন। এইখানেই, কবি-ব্যক্তিত্বের চরম প্রসার ঘটে। এইখানেই সত্য-দর্শন হয়। তখন সমস্ত সকলের মধ্যে নিজেকে জানেন। নিজের অন্তরাত্মাকে সকলের মধ্যে, যাহার করেন। “পরকে আপনার করিয়া জানা, আপনাকে পরের করিয়া অহুভূতিও ইহা হারাই মাহুত্বের বিকাশ বিস্তৃত হয়, ছোটখসড়া অতিক্রমাবন, সমাজ ও বিরাটব্দের ভূমিকায় অধিষ্ঠিত হয়। এই উপলব্ধির মধ্যেই মাহুত্ব সঞ্চার করে— ইহাই সত্যের উপলব্ধি, স্নানরের উপলব্ধি, আনন্দের উপলব্ধি। রূপকার্ণময় দেহ। প্রকাশই সাহিত্য। এই সাহিত্যই বিশ্বসাহিত্য ; বহুমানবের,— কালের জন্ত ইহার প্রতিষ্ঠা। এইরূপ সাহিত্য রচনা whole range সাহিত্যিককে একপ্রকার সাধক হইতে হয়। সাধনা every known অঙ্কুরের বাধা, স্বার্থপরতার বাধা দূর করিয়া সকল ধর্ম উদ্বোধিত করিতে হয়। এইভাবে ক্রমে লজের সৌ—

উজ্জাসিত হয়। তখন বিশ্বমানবের সহিত লেখক একাত্ম হইয়া সত্যের আনন্দ ও সৌন্দর্যকে প্রকাশ করিয়া থাকেন। চিরকালের বিশ্বসাহিত্যের ইহাই মূলীভূত প্রেরণা; ইহাই প্রকাশের চিরন্তন আবেগ :

আনন্দরূপমমৃতং যদ্বিভাতি। যাহা-কিছু প্রকাশ পাইতেছে, তাহাই তাঁহার আনন্দরূপ, অমৃতরূপ। সাহিত্যেও মানুষ বিচিত্রভাবে নিয়ত আপনার আনন্দরূপ, অমৃতরূপকেই ব্যক্ত করিতেছে।

(সৌন্দর্য ও সাহিত্য)

৪

সাহিত্যের উপাদান

কবি ও আলঙ্কারিক রাজশেখর কাব্যপুরুষের উৎপত্তি বর্ণনা করিতেছেন :

অহো ল্লাঘনীয়োহসি। শব্দার্থে তে শরীরং, সংস্কৃতং

মৃগম্, প্রাকৃতং বাহুঃ, জঘনমপভ্রংশঃ, পৈশাচংপাদৌ

উরো মিশ্রম্। সমঃ প্রসন্নো মধুব উদার ওজস্বী চাসি।

উক্তিচণং চ তে বচো, রস আত্মা, রোমাণি ছন্দাংসি,

প্রশ্লোত্তব প্রহেলিকাদিকং চ বাক্কেলিঃ, অন্তপ্রাসোপমা - -

করি। দয়ন্তত্বামলংকুর্বন্তি।

জমাট কাঃ প্রশংসনীয়। শব্দার্থ তোমার শরীর, সংস্কৃত তোমার মুখ, প্রাকৃত সাহিত্যিক বয়, অপভ্রংশ তোমার জঘন, পৈশাচভাষা পদমৃগল, মিশ্রভাষা অসাধ্য সাধন ক তুমি সমতা, প্রসাদ, মাধুর্য ও ওজোগুণযুক্ত। তোমার বচন দূরবীক্ষণের মত অস্বপ্ন তোমার আত্মা, প্রহেলিকাদি তোমার বাক্কেলি, ছন্দ 'মানবজ্ঞ' : 'সাহিত্য'-অন্তপ্রাসাদি অলঙ্কার তোমার ভূষণ।

সাধারণের করিয়মূর্ত্তি এই কাব্যপুরুষের। রসাত্মকে বাদ দিলে ইহাব গঠনে আকৃতির দিকে লক্ষ্য দান বিশেষ করিয়া সকলেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করে : এক— করেন অর্থাৎ তিনি, দ্বিতীয়—গুণ, বীতি, ছন্দ ও অলঙ্কার। রসস্বর্গে কাব্য-সকলের ভাবকে আত্ম হইলেও কাব্য-নির্মিতিতে এই দুইটি অঙ্গই অপরিহার্য।

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য—উভয় দেশের সমালোচকবৃন্দই সাহিত্যের সৃষ্টি-প্রক্রিয়ায় এই দুইটি উপাদানকেই প্রধান স্থান দিয়াছেন। পাশ্চাত্য আলঙ্কারিকগণ একটিকে বলেন Matter, অপরটিকে বলেন Manner; Matter বলিতে বুঝায় বর্ণনীয় বিষয় বা বাচ্য বা কথাবস্তু, আর Manner বলিতে বুঝায়, সেই কথাবস্তুকে প্রকাশ করিবার কৌশল। কাব্যের রসই বলি, সৌন্দর্যই বলি আর আনন্দই বলি—এই দুই ‘ভিত্তির উপরেই তাহাদের প্রতিষ্ঠা। আলঙ্কারিকগণ এই কথাটিকেই ঘুরাইয়া বলিবেন,—

‘কাব্যের লক্ষ্য রস, শব্দ, বাচ্য, রীতি, অলঙ্কার, ছন্দ—তার উপায়।

রসই নিজেকে মূর্ত্ত করে তোলাব আবেগে কাব্যের এইসব অঙ্গেব সৃষ্টি করে।’^১

বস্তুতঃ কাব্য সৃষ্টি করিতে গেলে কবি এই উপায়গুলিকে উপেক্ষা করিতে পারেন না। তাঁতাকে বস্তুকে অবলম্বন করিয়া প্রকাশ-কৌশলদ্বারা রসোদ্বোধক ভাবে পাঠকের হৃদয়ে সঞ্চার করিয়া দিতে হয়। ববীন্দ্রনাথ বলেন, প্রাকৃত জগৎ ও মনুষ্যজীবন হইতে লেখক যে অন্তর্ভূতি সঞ্চয় করেন, তাহাকে তিনি নানা মনের মধ্যে অন্তর্ভূত করিতে চান। অতএব ‘হৃদয়ভাব’ই সাহিত্যের প্রধান বিষয়, ইহাই লেখকের মনে ‘মানসজগৎ’ হইয়া উঠে, লেখক ইতাকেই দশজনের মনে উদ্বেক করিয়া দিবার জ্ঞাত আকুল হন।

হৃদয়ের ভাব উদ্বেক করিতে অনেক সাজসরঞ্জাম লাগে। র সমারোহ, আপন চেষ্টাকে সফল করিবার জ্ঞাত অলংকারের, রূপমোহমুগ্ধ করে; আভাসের, ইঙ্গিতের আশ্রয় গ্রহণ করে। (সাহিত্যের বিবিধ সমস্ত এই কলাকৌশলপূর্ণ রচনা ভাবের দেহের মতো। রচনা বলিতে মথচ যাহার ভাবের সহিত ভাবপ্রকাশের উপায় দুই সম্মিলিত ভাবে বুঝায়। ন অন্তর্ভূতিও (সাহিত্যের সাধন, সমাজ ও

বলা বাহুল্য, বিষয়বস্তু এবং তাহার সুবিপুল রূপায়ণ—এই ত সঞ্চয় করে—সমবায়ের সাহিত্য। প্রত্যেক শিল্পকৃতির মধ্যে এই দুইটি সত্যের শব্দার্থময় দেহ। মূর্ত্তির মত বিরাজ করে। শিল্পী যখন নয়নানন্দ চিত্র অঙ্কন করেন,—যেমন রঙ, তুলি, ক্যানভাস প্রভৃতির প্রয়োজন, তেমনই avhove range কোথায় কতটুকু রঙ লাগাইবেন, সেই নির্দাণ কৌশল very known প্রয়োজন। বিষয় ও প্রকাশ যেন একে অন্তের সহিত অঙ্গ,

—এই কথাবোঝে বারাই কবি বসের উদ্বোধন করেন। আলো পাইতে হইলে আলোকার্থকে দীপশিখা অবলম্বন করিতে হয়; তেমনি ‘কবির লক্ষ্য রস, কিন্তু তাকে সৃষ্টি করতে হয় কাব্যের শব্দার্থময় কথাবস্তু’ :

আলোকার্থী যথা দীপশিখায়াঃ যত্বান্ ভ্রনঃ ।

“তত্পায়তয়া তত্বদর্থে বাচ্যে ভদাদৃতঃ ॥ (ধ্বজালোক)

এখন প্রশ্ন এই যে, কবি ও লেখক যখন কাব্যসৃষ্টি করেন, তখন তিনি কি হুবহু বস্তুসত্যকেই গ্রহণ করেন, না বস্তুর অতিরিক্ত কোন সত্যকে গ্রহণ করিয়া থাকেন? এই প্রশ্নের উত্তর গ্রীক দার্শনিক Aristotle প্রথম প্রদান করিয়াছিলেন। তিনি বলিয়াছিলেন :

One should prefer impossibilities if probable, rather than possibilities that are unconvincing.†

সাহিত্যের সত্য ও প্রাকৃত সত্যের মধ্যে পার্থক্য এই উক্তির মধ্যেই নিহিত। সাহিত্য প্রাকৃত সত্যকে রূপ দেয় না। সাহিত্যের বস্তু প্রাকৃত জগতের বস্তু

হইতে স্বতন্ত্র। পাঠক সাধারণও হুবহু বস্তু দেখিয়া

প্রাকৃত সত্য ও
সাহিত্যের সত্য

পরিভ্রম্য হয় না। যাহা ঘটে নাই অথচ ঘটিতে পারিত--

এইরূপ ঘটনার প্রতিই পাঠকের অমরাগ। সম্ভাব্য

সত্যই সাহিত্যের সত্য। সাহিত্য এই সত্যকেই রূপায়িত করে। তুল্যরূপিত

(Imitation) বলিতে, Aristotle বস্তুসত্যের এই রূপান্তরকেই উদ্দেশ্য

করিয়াছিলেন। পরবর্তিকালের গণ্ডিতগণ মনোবিজ্ঞানের আলোকে এই

রূপান্তরিত সত্যের স্বরূপ ব্যাখ্যা করিয়া বলিয়াছেন, ‘Art is the presenta-

tion of the real in its mental aspect.’ বক্সিমচন্দ্র বলেন, ‘সাহিত্য

স্বভাবাত্মকবী অথচ স্বভাবাতিরিক্ত’, ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায় বলেন, ‘সাহিত্য

স্বভাবের স্মৃতি শরীর’, রবীন্দ্রনাথ বলেন, ‘সাহিত্য যাহা দেখায় তাহা প্রাকৃতিক

হইলেও প্রত্যক্ষ নহে।’ বস্তুতঃ সাহিত্যের সত্য বস্তুগত সত্য নয়, ভাবের

সত্য। Addison বলেন, সাহিত্য হইতেছে, ‘Pleasure of imagination.’

মানুষের কল্পনায় সৌন্দর্য ও আনন্দ সম্পর্কে এক সমুচ্চ

সাহিত্যের সত্য
ভাবের সত্য

ধারণা রহিয়াছে। বাস্তব জগতের প্রত্যক্ষ সত্য, সেই

সৌন্দর্য-ভ্রম মিটাইতে পারে না। এই জন্ত কবিকে

বাস্তব জগতের প্রত্যক্ষ সত্য হইতে কিছুটা বস্তুহীন গ্রহণ করিতে হয়।

ইহাতে বাস্তবের অপূর্ণতা পূর্ণতার রূপ ধরে, বাস্তব জগতের অধিকতর স্মরণ

হইয়া উঠে। ইহাই কল্পনার আনন্দদায়ক। অতএব সাহিত্যের সত্য, ভাবের সত্য, ইহা কবির মনোজগতে গৃহীত মানসিক সত্য। রবীন্দ্রনাথ বলেন :

ভাবকে নিজের করিয়া সকলের করা, ইহাই সাহিত্য, ইহাই ললিত কলা।
(সাহিত্যের সামগ্রী)

‘ভাবকে নিজের করা’—কথাটি গূঢ়ার্থবাহক। বিশ্বময় ছড়ানো যে বস্তু বা যে ভাব, কবি তাহাকে নিজের হৃদয়ে নিজের মনোমত করিয়া গঠন করেন, ইহাতে কবি নিজের ‘মনের মাধুরী’ মাখাইয়া দেন। এইভাবে বাহিরের জগৎ আমাদের মনের মধ্যে প্রবেশ করিয়া আর একটা জগৎ হইয়া উঠে। ইহা হৃদয়বৃত্তির রসে জারিত একটা নূতন সৃষ্টি। ভাবকের চিত্তের প্রভাবে ইহা এমন একটি বিশেষত্ব লাভ করে, যাহাতে ইহা প্রাকৃত সত্য হইতে অন্তরূপ সত্যে পরিণত হয়। ইহাই ভাবের সত্য, পাশ্চাত্য জগতের আলঙ্কারিকগণ ইহাকে বলেন, ‘Truth of feeling’ বা ‘Truth of idea’; এই ভাবের সত্যই সাহিত্যের অন্ততম সামগ্রী। ইহা অপ্ৰত্যক্ষকে প্রত্যক্ষ করায়; বোধাতীতকে অল্পভূত করায়। ইহার সঙ্গেই মানুষ সত্যাকারের আনন্দের যোগ অল্পভব করে।

যে সত্য প্রত্যক্ষ, ইঞ্জিয়গোচর, বুদ্ধি-বুদ্ধিগ্রাহ্য, তাহা সাহিত্যের বিষয় নয়। সৃষ্টিমূলক সাহিত্যে ভাবের সত্যই রূপায়িত হয়। বিজ্ঞান যে সত্যকে প্রকাশ করে, তাহা তথ্যগত সত্য। ‘তথ্যগত সত্য’ হইতে আমরা তথ্যেরই

বৈজ্ঞানিক সত্য :

জ্ঞানের কথা।

ও

ভাবের কথা।

সন্ধান পাই। রবীন্দ্রনাথ ইহাকে বলেন জ্ঞানের কথা।

জ্ঞানকে কথা প্রয়োজন সাধন করে, ইহাতে চিরস্থায়িত্বের

সম্ভাবনাও কম। জ্ঞানের কথা একবার জানিলেই জানা

শেষ হইয়া যায় এবং প্রচারের দ্বারা ইহা পুরাতন হয়।

অতএব জ্ঞানের কথা লইয়া যে গ্রন্থ রচিত হয়, তাহাকে কোনক্রমেই সৃষ্টিমূলক সাহিত্য বলা চলে না। সৃষ্টিমূলক সাহিত্যের আবেদন যুগ হইতে যুগান্তরে, মন হইতে মনে। অতএব ইহাকে এমন বিষয় অবলম্বন করিতে হয়, যাহা পুরাতন হইয়াও পুরাতন হয় না, নূতন নূতন হৃদয়ের সান্নিধ্যে আসিয়া যাহা নিত্য নবরূপ লাভ করে। ভাবের বিষয় এইদিক হইতে সাহিত্যের প্রকৃত সামগ্রী। জ্ঞানের বিষয় মানুষের প্রয়োজন সাধন করে সত্য, কিন্তু প্রয়োজনের জিনিস কখনও চিরন্তন আনন্দের সামগ্রী হইতে পারে না, ইহার সহিত মানুষ হৃদয়ের যোগ অল্পভব করিতে পারে না। বীরবল বলেন :

টাইউনহলে বক্তৃতা শুনেছেই বা কখনে যায়—আর গড়ের মাঠে ফুটবল খেলা দেখেছেই বা কখনে যায়? অথচ এ কথাও সত্য যে, টাইউনহলের বক্তৃতার উদ্দেশ্য অতি মহৎ—ভারত উদ্ধার—আর গড়ের মাঠে খেলোয়াড়দের ছোটোছুটি দৌড়োদৌড়ি আগাগোড়া অর্থশূন্য এবং উদ্দেশ্যবিহীন। (সাহিত্যে খেলা)

‘বিশ্বসাহিত্য’ প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন, প্রয়োজনের তাগিদে সত্যের সঙ্গে মানুষের সহযোগিতা জন্মে বটে, ‘কিন্তু তবু তাহার সঙ্গে আমাদের পার্থক্য ঘোচে না।’ প্রয়োজনের নিকট মানুষ সম্পূর্ণরূপে ধরা দেয় না। তাই প্রয়োজনীয় সামগ্রী হইতে মানুষ সৌন্দর্য বা আনন্দ—কোনটারই সন্ধান পায় না।

সাহিত্য সৌন্দর্যের প্রতিকল্প, আনন্দের আধার। কাজেই যে জ্ঞানের বিষয় কেবল প্রয়োজন সাধন করে, তাহা সাহিত্যের বিষয় হইয়া উঠিতে পারে না। সাহিত্য হইতে যাহারা সাংসারিক জ্ঞান ও প্রয়োজন আশা করেন, একজন সংস্কৃত কবি তাঁহাদিগকে ‘অন্নবুদ্ভি সাধু’ বলিয়া নমস্কার করিয়া বলিয়াছেন, ‘তস্মৈ নমঃ স্বাদপরাঙমুখায়।’

জ্ঞানের বিষয় সাহিত্যের সামগ্রী নয়, ভাবের বিষয়ই সাহিত্যের সামগ্রী। ‘জন্মমৃত্যুর কথা প্রচারেব দ্বারা পুরাতন হয় না’; একই জন্মমৃত্যুর কত প্রাচীনকাল হইতে কত কবির বর্ণনার বিষয় হইয়াছে, কিন্তু তাহা, ‘আগুন-গরম, সূর্য গোল, জল তরল’—এই জ্ঞানের কথাগুলির মত পুরাতন হইয়া যায় নাই। সাহিত্য নিত্য চিহ্ননৃতনের দাবি বাধে বলিয়াই, ইহাতে ভাবের কথাব এত আদর :

এইজন্ত সাহিত্যের প্রধান অবলম্বন জ্ঞানের বিষয় নহে, ভাবের বিষয়।

(সাহিত্যের সামগ্রী—রবীন্দ্রনাথ)

প্রত্যক্ষ বাস্তব সত্য যে সাহিত্যের সত্য নয়, এ কথাটি গ্রীক দার্শনিক Aristotle প্রথম বুঝাইয়াছিলেন। তিনি বলিয়াছিলেন, ইতিহাস বস্তুসত্যের-প্রতিদ্বন্দ্বি। কিন্তু ঐতিহাসিক সত্য ও সাহিত্যের সত্য ইতিহাস ও সাহিত্য স্বতন্ত্র। ইতিহাস বিশেষ সত্যকে রূপায়িত করে, কিন্তু সাহিত্যের উপজীব্য নির্বিশেষ সত্য :

Poetry deals rather with the universal, history with the particular (Aristotle).

অতএব ইতিহাসে আমরা পাই বাইরের ঘটনাবলীর বিবরণ, মাহুকের আচার আচরণের বিবৃতি। এখানে তথ্য শুধু পীকৃত হয়, ঘটনার পর ঘটনা বর্ণিত হয়— এককথায় ইহাতে মাহুকের বাহিরটিকে কোন প্রকারে জানা যায়। কিন্তু সাহিত্যে পাওয়া যায়, মাহুকের মনোজগতের সংবাদ, তাহার অন্তরের সত্যের পরিচয়।

একই যুদ্ধের কথা ইতিহাসে কিংবা সাহিত্যে অবলম্বিত হইতে পারে। ইতিহাসে থাকে যুদ্ধের কার্য-কারণ, যেখানে যুদ্ধটি সংঘটিত হয় তাহার নাম ও বর্ণনা, যে-যে পক্ষ তাহাতে অংশগ্রহণ করে তাহাদের নাম, সেনাপতি বা রাজ-রাজভার তালিকা এবং কি কারণে কোন পক্ষ জয় বা পরাজয় বরণ করিল—তাহাদের বিবরণ। উপরন্তু ঘটনাবলীর পারস্পর্য ইহাতে দেখানো হয়। কিন্তু সাহিত্যে বর্ণিত হয় এই ঘটনার অন্তর্নিহিত তাৎপর্য, যুদ্ধের উত্থান-পতনের পটভূমিকার মানব-মনের পরিণামের চিত্র, সাহিত্যিকের মনে বাইরের ঘটনা যে ভাব সৃষ্টি করে—তাহার ভাষাচিত্র। অতএব ঐতিহাসিক সত্য বলিতে বুঝায় তথ্যের সত্য (Facts) আর সাহিত্যের সত্য বলিতে বুঝায় ভাবগত সত্য (Truth): প্রথম সত্যটি বিশেষ সত্য (Particular), দ্বিতীয় সত্যটি নির্বিশেষ সত্য (Universal)—একটি ব্যক্তি-বিশেষের নিজস্ববর্জিত, অপরটি ব্যক্তিবিশেষের নিজস্ব-সম্বন্ধিত। এই কাদ্যুণই ইতিহাস ও সাহিত্য সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী। ইতিহাসের বিষয় লইয়া সাহিত্য রচনা করাও দুঃসহ। Shakespeare-এর ঐতিহাসিক নাটকের আলোচনা-গ্রন্থে Boas একথাটি স্মরণ করাইয়া দিয়াছেন,

Facts are stubborn things, and the effort to subdue them to the service of the Muse is seldom entirely successful.

ইতিহাস ও সাহিত্য পরস্পরবিরোধী, উভয়ের ‘সত্য’র ধারণাটিও স্বতন্ত্র। তথাপি বহু লেখক ঐতিহাসিক সাহিত্য (ঐতিহাসিক নাটক বা উপক্কার) রচনা করিয়াছেন, তাঁহারা বিষমুতকে একপাত্রে তুলিয়া ধরিয়াছেন। তাঁহাদের বিরুদ্ধে কঠোর সমালোচনাও করা হইয়াছে। এমন কথাও অনেক বলিয়াছেন, ইতিহাসের বিষয় লইয়া সাহিত্য রচনা করা সম্ভব নয়। কিন্তু, রবীন্দ্রনাথ এ মতকে সমর্থন করেন না। তিনি বলেন :

আমাদের অলংকার-শাস্ত্রে রসাত্মক বাক্য বলিয়া কাব্যের যে সংজ্ঞা নির্দেশ করা হইয়াছে তাহা অপেক্ষা সংক্ষিপ্ত অথচ ব্যাপক সংজ্ঞা

আর কোথাও দেখি নাই।...আমাদের অলংকারে নরটি মূল রসের নামোন্মেষ আছে। কিন্তু অনেকগুলি অনির্বচনীয় মিশ্ররস আছে, অলংকার শাস্ত্রে তাহার নামকরণের চেষ্টা হয় নাই। এই সমস্ত অনির্দিষ্ট রসের মধ্যে একটিকে ঐতিহাসিক রস নাম দেওয়া বাইতে পারে। এই রস মহাকাব্যের প্রাণ। (ঐতিহাসিক উপভাস)

অতএব রবীন্দ্রনাথের মতে ইতিহাসও সাহিত্যের বিষয়ীভূত হইতে পারে। ব্যক্তিবিশেষের সুখ-দুঃখের কথাই সাহিত্যের বর্ণনীয়। এই ব্যক্তির সুখ-দুঃখের পরিধি একমাত্র পরিবার বা সংসারের মধ্যে সীমাবদ্ধ নাও ঐতিহাসিক সাহিত্য থাকিতে পারে। পৃথিবীতে কতিপয় লোকের ব্যক্তিগত জীবন জগতের বৃহৎ ব্যাপারের সহিত সংশ্লিষ্ট থাকে। জগতের সেই ভয়ঙ্কর বিশালতার সহিত তাঁহার জীবনের আশা-কামনা, আনন্দ-বেদনা জড়িত, তাহার মধ্যেই একটি জীবনের করুণ-মধুর সুরের অন্তরঙ্গন উঠিতে পারে :

রাজ্যের উত্থান-পতন, মহাকালের সুদূর কার্য্যপরম্পরা যে সমুদ্র-গর্জনের সহিত উঠিতেছে পড়িতেছে, সেই মহান কলসংগীতের সুরে তাঁহাদের ব্যক্তিগত বিরাগ-অমরাগ বাজিয়া উঠিতে থাকে। তাঁহাদের কাহিনী যখন গীত হইতে থাকে, তখন রুদ্ধবীণার একটা তারে মূল-রাগিণী বাজে এবং সাদকের অবশিষ্ট চার আঙ্গুল পশ্চাতের সৰুসোটা সমস্ত তারগুলিতে আঁবশ্রাম একটা বিচিত্রগম্ভীর, একটা সুদূর-বিস্তৃত বঙ্কর জাগ্রত রাখে। (ঐতিহাসিক উপভাস)

মানুষের জীবনের সহিত কালের এই যে গতি, অতীতের স্মৃৎ রক্ষভূমিতে জীবনকে স্থাপন করিয়াই তাহা দেখিতে হয়। ব্যক্তিগত জীবনের বিচিত্র রাগিণী ইতিহাসের প্রেক্ষাপটে অতি গভীর সুরে বাজিয়া উঠে। সাধারণ জীবনের খণ্ড ক্ষুদ্র মহিমা ইতিহাসের তুরন্ত গতি ও মহাকোলাহলের গৌরবে গৌরবাসিত হইয়া উঠে। একদিকে ইতিহাসের মহাকলরব, অন্যদিকে ব্যক্তি-জীবনের মহান কলতান—এই দুয়ের সমাবেশে একটি বিচিত্র রসান্বাদ হয়। এই আনন্দ, আনন্দকে কণিক জীবনের তুচ্ছতা হইতে মুক্তি প্রদান করিয়া, অলৌকিক আনন্দ দাম করিয়া থাকে। ইহাই ইতিহাসের প্রকৃত রসান্বাদ :

ইতিহাসের সংক্ষেপে উপভাসে একটা বিশেষ রস সঞ্চার করে, ইতিহাসের সেই রসটুকুর প্রতি উপভাসিকের লোভ, তাহার সত্যের প্রতি তাঁহার কোনো খাতির নাই।

ইতিহাসের ঘটনা, চরিত্র ইত্যাদিকে অবলম্বন করিয়া ব্যক্তিজীবনের সুখ-দুঃখের ধ্বনিকে অম্লরগিত করাই ঐতিহাসিক সাহিত্যরচয়িতার লক্ষ্য। ইতিহাস উপলক্ষ্য মাত্র। ইতিহাসের বিরাটত্বের সহিত সংযুক্ত হইয়া যে জীবন মহীয়ান হইয়া উঠে, প্রবৃত্তির সংঘাত যে আরও প্রচণ্ড হইয়া উঠে—সেইটুকু দেখানোই ঐতিহাসিক সাহিত্যের উদ্দেশ্য। ইতিহাসের তথ্যপুঞ্জের প্রতি লেখকের তেমন আসক্তি নাই: ইতিহাসের তথ্যের অংশটুকু অসত্য হইয়া গেলেও সাহিত্য বাঁচিয়া থাকে। যে সত্যের জোরে বাঁচে, তাহাই সাহিত্যের প্রাণ। সাহিত্যের এই প্রাণশক্তির প্রতি সতর্ক দৃষ্টি রাখিয়া, ইতিহাসের গতি ও বৈচিত্র্যকে অবলম্বন করিয়া যে-সাহিত্য সৃষ্টি হয়, তাহাই খাঁটি ঐতিহাসিক সাহিত্য। এখানে ইতিহাসের বিরাটত্ব ও মানুষের সুখ-দুঃখ একত্র করিয়া দেখানো হয়, ইতিহাসের বিশেষ সত্য এবং সাহিত্যের নিত্য সত্য একত্রে গ্রথিত হয়, জ্ঞান ও ভাব, সত্য ও কল্পনা মৈত্রীবন্ধনে আবদ্ধ হয়।

এরূপ যে হইতে পারে, অর্থাৎ পরস্পর বিরোধী যে একস্থানে মিলিতে পারে তাহার দৃষ্টান্ত সেক্সপীয়রের ‘অ্যান্টনী-ক্লিওপেট্রা’ নাটক ও বঙ্কিমচন্দ্রের ‘রাজসিংহ’ উপন্যাস। রোমের প্রচণ্ড আত্মবিচ্ছেদের পটভূমিকায় সেক্সপীয়র নরনারীর বিবাহৃতময় প্রণয়লীলাকে স্থাপন করিয়া তাহাকে বিরাট, বিচিত্র রূপ প্রদান করিয়াছেন। ‘রাজসিংহ’ উপন্যাসের প্রচ্ছদপট রচিত হইয়াছে গর্বোদ্ধত মোগল সাম্রাজ্যের পতনের ইতিহাস দিয়া। ইহার মধ্যে ইতিহাসের প্রমুখ কোলাহল, ভাঙ্গনের প্রচণ্ড কলরব, কালের ত্বরিত গতি—তাহারই সহিত ধ্বনিত হইয়াছে, নবজাগ্রত হতভাগিনী নারীর বিদীর্ণপ্রায় হৃদয়ের ক্রন্দন। ইতিহাসের উচ্চচূড় রথের ঘর্ষরথের সহিত পিষ্ট মানবহৃদয়ের আর্জুনাদ মিশ্রিত হওয়ায় ইহা খাঁটি ঐতিহাসিক উপন্যাসে পরিণত হইয়াছে। বঙ্কিমচন্দ্র এখানে বিবাহৃতের সমন্বয় করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ বলেন:

তিনি একটি প্রবল শ্রোতৃবাহিনীর মধ্যে দুটি-একটি নোকা ভাসাইয়া দিয়া
নদীর শ্রোত এবং নোকা উভয়কেই একসঙ্গে দেখাইতে চাহিয়াছেন।

(রাজসিংহ)

সাহিত্যের কথ্যবস্তুরূপে রবীন্দ্রনাথ, মানবের হৃদয়ভাব, মানবচরিত্রকেই প্রধান আসন দিয়াছেন। তাহার মতে ইতিহাসের বস্তুও উপরিউক্ত প্রণালীতে সাহিত্যের বিষয় হইতে পারে। ঐতিহাসিক রসকে তিনি মিশ্ররস বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন।

আমাদের দেশের সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ রসোদ্বোধনের মুখ্য কারণরূপে একটি সামগ্রীকে স্বীকার করিয়াছেন, তাহা ‘স্থায়ী ভাব’; এই স্থায়ী ভাবই কাব্যের মূল উপাদান রসান্বাদনের অন্তর উপাদান : কেহ কেহ ইহাকেই স্থায়ী ভাব রস বলিয়াছেন। কবি কর্ণপূর পরমানন্দ সেন ইহাকে বলিয়াছেন, ‘আন্বাদাকুরকল্প’—রসান্বাদরূপ অঙ্কুরের কল্প বা বীজ। সহস্রর সামাজিকের চিন্তাজগতে ইহার অবস্থান, সেইখানেই ইহার উদ্বোধন ও আন্বাদন। এই স্থায়ী ভাবের কারণকার্য্য এবং সহায়কারী আরও কতকগুলি সামগ্রী আছে, তাহারাও কাব্যের উপাদান। এগুলিকে যথাক্রমে বলা হয় বিভাব, অল্পভাব এবং সঞ্চারী ভাব। আমরা পরে ইহাদের লইয়া বিস্তৃত আলোচনা করিব। এখানে আমরা এইটুকু জানিয়া রাখিব যে—

বিভাবেনামুভাবেন ব্যক্তঃ সঞ্চারিণা তথা ।

রসতামেতি রত্যাদিঃ স্থায়ী ভাবঃ সচেতসাম্ ॥ (সাহিত্যদর্পণ)

—চিন্তের রতি প্রভৃতি স্থায়ী ভাব, বিভাব, অল্পভাব এবং সঞ্চারিভাবের সংযোগে রসে পরিণত হয়।

অতএব কাব্যসৃষ্টির মূল উপাদান-রূপে সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ স্থায়ী ভাবকেই ‘কল্প’ বলিয়া মানিয়া লইয়াছেন। এই স্থায়ীভাবের সংখ্যা মাত্র নয়টি—রতি, হাস, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা (ঘৃণা), বিস্ময় এবং শম।—এইগুলিই কাব্যের প্রধান অবলম্বন। ইহারা ‘ভাবস্থির’, ইহাদের উদয়-বয়স নাই। চিরকাল ধরিয়া দেশে দেশে এই ভাব প্রবাহিত হইয়া আসিতেছে। ইহারা চিরন্তন। বিভাব এই স্থায়ীভাবগুলির কারণ, অল্পভাব তাহাদের কার্য্য, সঞ্চারিভাব তাহাদের বৈচিত্র্য। এই চিরন্তন ভাবগুলিই সাহিত্যের সামগ্রী। এই স্থায়ী ভাবগুলি ছাড়াও সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ নির্বেদ, মানি, মোহ, হর্ষ, বিষাদ প্রভৃতি আরও তেত্রিশটি ভাবের কথা বলিয়াছেন। সেগুলি স্থায়ী নয়, স্থায়ীর সহকারী অর্থাৎ সঞ্চারী। এগুলি মনের কণস্থায়ী ভাব, কোন সময়ে কোন কারণে ইহাদের উদ্ভব হয়, আবার কারণ অন্তর্হিত হইলেই তাহাদের বিলয় হয়। এগুলি লইয়াও সাহিত্য রচিত হইতে পারে, কিন্তু সে সাহিত্যের স্থায়িত্ব কণকালীন। স্থায়ী ভাবাশ্রয়ী সাহিত্যই চিরকালের জ্ঞাত স্থায়ী হয়।

মানবমনের সংখ্যাহীন ভাবগুলির মধ্যে এই অল্প কয়টি ভাবের স্থায়িত্বের স্বীকৃতি অনেকেরই মনঃপূত হয় নাই। এইজন্য পরবর্তী কালে কেহ কেহ আরও

কতকগুলি ভাবকে স্থায়ী ভাবরূপে স্বীকার করিয়া লইয়াছেন। ‘বংশলত্যা’কেও স্থায়ী ভাবের অন্তর্ভুক্ত করা হইয়াছে। বৈক্য কবিগণ ‘প্রেমভক্তি’কে

একমাত্র স্থায়ী ভাব বলিয়া মনে করিয়াছেন। বঙ্কিমচন্দ্র কয়েকটি নূতন স্থায়ী ভাব মানসিক বৃত্তিরূপে ‘স্নেহ, প্রণয়, দয়া’কে ‘হাসি-ভাবের অন্তর্ভুক্ত করিবার পক্ষপাতী ছিলেন। রবীন্দ্রনাথ বলিয়াছেন,

‘অনেকগুলি অনির্বচনীয় মিশ্র রস আছে, অলঙ্কার শাস্ত্রে তাহার নামকরণের চেষ্টা হয় নাই,’ তিনি ‘ঐতিহাসিক রস’কে এইরূপ একটি মিশ্ররস বলিয়া মনে করিয়াছেন। ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত ‘প্রীতিভাব’কে ‘মানবচিন্তের গূঢ় স্থায়ী ভাব’ বলিয়া মনে করিয়াছেন : এই প্রীতিভাব ‘প্রেরারস’-এ পরিণত হয়। প্রীতিকে তিনি ছয় ভাগে ভাগ করিয়াছেন—প্রীতি, জীপুরুষের রতি, বাৎসল্য, সখ্য, ভক্তি ও স্বদেশপ্রীতি। অতএব এ ভাবগুলিও সাহিত্যের অঙ্গতম অবলম্বন। (দ্রষ্টব্য ‘কাব্যালোক’—দ্বিতীয় অধ্যায়)।

কি প্রাচ্য, কি প্রতীচ্য উভয় দেশেরই আলঙ্কারিকগণ নিঃসংশয়ে স্বীকার করিয়াছেন, সাহিত্যসৃষ্টির প্রধান উপকরণগুলি এই দৃশ্যমান জগৎ ও জীবন হইতেই সংগৃহীত হয়। বহির্জগতের বস্তু, শৌকিক জীবনের

বস্তুত্ব ও ভাবত্ব মনোভাব এবং সামাজিক জীবনের অবলম্বন ব্যতীত কোন সাহিত্যই রচিত হইতে পারে না। আলোকাধীকে প্রদীপ জ্বালাইতে হইলে যেমন দীপশিখাকে অবলম্বন করিতে হয়, তেমনই সাহিত্যিককে সাহিত্যসৃষ্টি করিতে হইলে ‘বস্তু’কে আশ্রয় করিতে হয়। এই ‘বস্তু’ কি প্রত্যক্ষ, ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিজ্ঞানের তথ্য—না ইহা কবির কল্পনা-ধৃত ‘ভাবময় বস্তু’; ইহা কি fact, না truth; ইহা কি truth of reason, না truth of idea—ইহা লইয়াই বিতর্ক। এই বিতর্ক হইতেই সাহিত্যে ‘বস্তুত্ব’ (Realism) এবং ভাবত্বের (Idealism) উদ্ভব।

একদল সাহিত্যিক সাহিত্যে বস্তুত্বের পক্ষপাতী। তাঁহাদের মতে সাহিত্যের বস্তু হইবে ‘Real as it is’; বাস্তব জীবনে যে সমাজ ও সামাজিক সমস্যা, যে প্রত্যক্ষ দুর্দশাগ্রস্ত, দৈন্ত্যপীড়িত জীবন রহিয়াছে—তাহার প্রতিলিপিই সাহিত্য। সাহিত্যে কল্পনা ও কাল্পনিকতার কোন স্থান নাই, সাহিত্য কঠিন বাস্তবের চিত্র। অবশ্য এরূপ মতবাদকে সম্পূর্ণরূপে উপেক্ষা করা সম্ভব নয়। নানা কারণে আজ মানুষের দৃষ্টিভঙ্গির পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে। এক যুগে সাহিত্যের পটভূমি ছিল স্বর্গ কিংবা নরক, সাহিত্যের পাত্রপাত্রী

ছিল দেবতা, গন্ধর্ব্ব, কিন্নর, দানব ; সে যুগ পরিবর্তিত হইয়াছে, সাহিত্যে আসিয়াছে মানুষ, পৌরাণিক রাজা, পৌরাণিক রাণী ; তারও পরে আসিয়াছে ইতিহাসের রাজা, সামন্ত ; সে যুগও অন্তর্হিত হইয়াছে—সাহিত্যের বিকস্মিত হইয়াছেন জমিদার, অভিজাত শ্রেণীর মানুষ। আধুনিক সাহিত্যের মানুষ আরও বাস্তব ; মধ্যবিত্ত সমাজের সমস্তা, স্ট্রেট-মজুরের জীবন, কৃষকের কাহিনী—এইগুলিই সাহিত্যের উপজীব্য।

একদিন বাঙলা সাহিত্যেও ছিল দেবমহিমার প্রাদুর্ভাৱ ; সেদিন চণ্ডীদেবী, মনলাদেবী, ধর্ম্মঠাকুর মানুষের পৌরুষকে নির্জিত করিয়া সাহিত্যে দৃঢ় আসন পাতিরাছিলেন। ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমে পাওয়া গেল,—‘প্রতাপাদিত্য চরিত’ (রামবন্ধু), ‘কৃষ্ণচন্দ্র রায়চন্দ্র চরিত্রম্’ (রাজীব লোচন)—এখানে মাত্রকের প্রথম পদসঞ্চার। বক্রিমচন্দ্রে আসিয়া পাইলাম সীতারাম-রাজসিংহ, প্রতাপ-ব্রজেশ্বর, গোবিন্দলাল-ভ্রমর। শরৎচন্দ্র একেবারে চোখে-দেখে সমাজের মধ্যে নামিয়া আসিলেন, সেখানে কেবল নরেন্দ্র-বিজয়া, রমা-রমেশ, সাবিত্রী-কিরণময়ী-রাজলক্ষ্মী আসিয়া ভিড় করিলেন না, আসিলেন পণ্ডিতমশাই, জমিদারের গীড়নে সজ্জ গফুর-আমিনা, অভাগী-কাঙালিচরণ। আজ তারাক্ষরের গণদেবতা পাইতেছি দেব-পদ্মবো-উচ্চিৎডেকে। আধুনিক কাব্য-সাহিত্যের গতি রূঢ় বাস্তবের দিকে।

‘স্বর্গের পথের পার্শ্বে এ বিবাদলোক’—এই নরলোক। ইহা রুদ্র-কঠিন, দ্বন্দ্ব-ক্লান্ত, নিকরুণ। ইহাকে উপেক্ষা করা আজ অসম্ভব। বস্তুতত্ত্ববাদী সাহিত্যিক এই বেদনাতুর নরলোকের চিত্রাঙ্কনের পক্ষপাতী। কল্পনা নয়, কল্পচিত্র নয়, বাস্তবের রূঢ় সমস্তা, লবণাক্ত চোখের জলের ছবি আঁকিতে হইবে ; অতীতের মোহমদির স্বপ্নে বিহ্বল না হইয়া, কঠিন বাস্তবকে রূপ দিতে হইবে।

বস্তুতত্ত্ববাদের আবার আর একটি দিক আছে। বস্তুসাহিত্যের নামে তাহা একরূপ জড়বাদের পূজা। ইউরোপীয় সাহিত্যেই ইহার প্রথম প্রকাশ ঘটিরাছিল। তাঁহাদের উগ্র বাস্তববুদ্ধি বস্তুর কদম্বা, কুৎসিত, কুটিল দিকটি উন্মোচনের প্রয়াসী। তাঁহারা ঘোষণা করিয়াছিলেন :

We should work upon characters, passions, human and social facts as the psychist and chemist work with organic bodies, as the physiologist works with living organisms.

বস্তুর হুবহু চিত্রাঙ্কনের নামে ইহা বস্তুবুদ্ধির রিকার বিশেষ। পুস্পকে ছিঁড়িয়া ইহার পুস্পকীট দেখাইতে চান, মাছবের নমুনাটিকে প্রকাশ করিতে চান। আদর্শের সহিত ইহাদের সংগ্রাম, আদর্শকে ক্ষুণ্ণ করিতে ইহারা বন্ধপরিকর। বাহা সত্য, তাহা চিরস্থির, তাহাকে কেহ ক্ষুণ্ণ করিতে পারে না : বিপর্যয় ঘটে অল্পবুদ্ধি মাছবের চিত্তজগতে। তাহার এই প্রয়োচনা প্রবন্ধনার আদর্শ-ব্রষ্ট হয়।

বস্তুতঃ এ ধরনের উগ্রবস্তুবাদী সাহিত্যও একপ্রকার জগৎ-পলাতকার সাহিত্য। কারণ, জগতে অবিস্মিত কদর্য্যতাই নাই, সৌন্দর্য্যও আছে— পঙ্কজ নাই, পঙ্কজও আছে, বিবই নাই, অমৃতও আছে। যাহারা কেবল কুংসিত, কুটিলকেই দেখেন, তাঁহারা জগৎ-পলাতক বৈ কি! অথবা এইরূপ সাহিত্যকে বস্তুজ্ঞানের সাহিত্যও বলা চলে। বস্তুর বাহিরের সত্যকেই যাহারা প্রকাশ করেন, তাঁহাদের সাহিত্যও বস্তুবিচার পুঁথি হইতে স্বাতন্ত্র্য দাবি করিতে পারে না।

সাহিত্যের সংজ্ঞার্থ নিরূপণ প্রসঙ্গে এবং সাহিত্যের সৃষ্টি প্রক্রিয়া হইতে আমরা দেখিয়াছি, সাহিত্য নিছক বস্তুকে প্রতিকলিত করে না, সত্যকেই রূপায়িত করে, তাহা কবির কল্পনা-ধৃত বস্তুর সত্য, তাহা ‘Reality in its mental aspect’— ইহাই সাহিত্যিক সত্য। Aristotle-এর যুগ হইতে আধুনিক কাল পর্য্যন্ত সৃষ্টিমূলক সাহিত্যের এই বিশিষ্ট লক্ষণটি স্বীকৃত হইয়া আসিতেছে। ‘Art is imitation’ (Aristotle), ‘Poetry...is nothing else but Feigned History’ (Bacon), ‘The grand power of poetry is its interpretative power’ (Wordsworth)—প্রভৃতি উক্তির মধ্যেও কাব্যসাহিত্য যে বস্তুর প্রতিলিপি মাত্র নয়, লেখকের ভাব-কল্পনার রূপায়ণ, তাহার সুস্পষ্ট আভাস পাওয়া যায়। আধুনিক সমালোচকও বলেন :

A work of creative literature cannot be made to present the facts of life in the sense in which these facts are presented in history, biography, or in a scientific or philosophic treatise : if the attempt is made, such a work ceases *ipso facto* to be ‘creative,’ and it loses forthwith the characteristic beauty of a work of art.*

ভাবের সত্যকে রূপায়িত করাই সাহিত্যের কাজ। জড় জগতের উপরে সাহিত্যের জগৎ এক ভাবের জগৎ। সাহিত্যিক বস্তুজগৎকে অবলম্বন

* Judgment in Literature : Worsfold.

কল্পিয়া মন্থয় জগৎ, ভাবময় জীবন রচনা করেন। কবি-কল্পনার স্পর্শে জড়বস্ত্র ভাবের আলোকে উদ্ভাসিত হয়। ইহাই সাহিত্যের ভাবতন্ত্র (Idealism)।

ভারতীয় সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণও এই ভাবতন্ত্রকে স্বীকার করেন। বাহ্যজগতের বস্তু, তাহার কার্য্য শব্দে সমর্পিত হইয়া কাব্যের অলৌকিক বিভাব ও অমুভাব হইয়া উঠে। কাব্যের স্থায়ী ও সঞ্চারী ভাবগুলিও লৌকিক জীবনের—শোক, রতি কিংবা হর্ষ ও অশ্রুয়াকে আশ্রয় করিয়া কবিশ্রুতিভাবে শব্দে সমর্পিত হইয়া, অলৌকিক হইয়া উঠে। কাব্যের জগৎ অলৌকিক মায়ার জগৎ; কাব্য ‘সকলসহনয়নসংবাদী’, ইহা অলৌকিক রসমূর্ত্তি। ইহা এক ভাবের রাজ্য।

বাঙলাদেশের সাহিত্যিকগণ তাই সাহিত্যকে বলিয়াছেন, ‘স্বভাবানুকারী অথচ স্বভাবাতিরিক্ত, (বন্ধিমচন্দ্র), ‘সাহিত্য স্বভাবের সূক্ষ্ম-শরীর’ (ঠাকুরদাস মুখো.), ‘শ্রেষ্ঠ কবিতামাত্রই রসাত্মক ও বস্তুতন্ত্র’ (বিপিন পাল), ‘কল্পকলা দিব্যদৃষ্টির কথা’ (চিত্তরঞ্জন), ‘সাহিত্য ও ললিতকলায় অপ্রত্যক্ষ আমাদের কাছে প্রতীয়মান’ (রবীন্দ্রনাথ)।

সাহিত্য রাজ্য বিক্রমাদিত্যের স্বাক্ষরাকৃৎ বেতালের মত। সে বেতালের মত গল্প বলে, প্রাহেলিকা সৃষ্টি করে, পাঠক ও শ্রোতার নিকট হইতে একটা সত্য উত্তর আদায় করিতে চেষ্টা করে; কিন্তু বস্তুগত সত্য উত্তর পাইলেই সে অন্তর্হিত হইয়া শ্রুশানের শমীবৃক্ষ আশ্রয় করে। সাহিত্য তাই এমন একটি ভাবের জগৎ সৃষ্টি করে, যেখানে তথ্য থাকে না, কিন্তু সত্য থাকে। এইভাবেই অনেক অপূর্ণতাকে পরিপূর্ণ করিয়া, অনেক খণ্ডতাকে অখণ্ড রূপ দিয়া সাহিত্য আনন্দ-সুন্দর জগৎ সৃষ্টি করিয়া থাকে। ইহার মধ্যেই মানব হৃদয় পরিতৃপ্ত হয়। ভাবের জগতের প্রতিই মানুষের যে অধিকতর আকর্ষণ।

এই ভাবজগৎ কবিকল্পনার সৃষ্টি। কবিকল্পনাকে বলা হয় ‘অপূর্ববস্তু নির্মাণক্ষমা প্রজ্ঞা’। রঞ্জন-রশ্মি যেমন বস্তুর অন্তর্লোকে প্রবেশ করিয়া অদৃশ্য স্থানের ছবিটি তুলিয়া লয়, কবিকল্পনাও তেমনই অদৃশ্যলোকের চিত্র অঙ্কন করে; মানুষ ঘাচা কল্পনা করিতে পারে না, তেমন কল্পনাও করিতে পারে। কবি-কল্পনাকে বন্দনা করিয়া তাই কবিরা বলেন :

বন্দ্যঃ কোহপি সুধাশুদ্ভাস্পদী স স্রববেওর্ণঃ ।

যেনায়তি যশঃকায়ঃ সৈধ্যঃ স্বস্ত পরস্ত চ ॥^১

কল্পনার ক্ষমতা অসাধারণ। কল্পনাবাহারাই কবিগণ রোম্যান্সের জগৎ নিৰ্মাণ করেন। সে জগতের অপরিণীত সৌন্দর্য ও বিস্ময় সকলকেই মুগ্ধ করে। কল্পনা খোদাইকার নয়, সে স্বর্ণকার! খোদাইকার অঙ্ককার খনি হইতে স্বর্ণপিণ্ড উদ্ধার করে। গলদঘর্ষ খোদাইকার নিরানন্দ, কর্মরহিত। তাহার নিকট স্বর্ণপিণ্ড যেন মৃৎপিণ্ড। কিন্তু স্বর্ণকারের যাদুস্পর্শে সেই স্বর্ণপিণ্ড কেয়ুরকুণ্ডলে পরিণত হয়। কে অস্বীকার করিবে, কেয়ুরকুণ্ডল স্বর্ণ নয়? কোন্ অরসিকই বা অস্বীকার করিবে, কেয়ুরকুণ্ডল স্বর্ণমাত্র, তাহার অতিরিক্ত বস্তু নয়? শিল্পের জগতে কল্পনা ওই কেয়ুরকুণ্ডলের নির্মাণ। ইহা বাস্তবকে স্তমহান সৌন্দর্যে ভূষিত করে। এইখানেই ভাবতত্ত্বের সার্থকতা।

কিন্তু ভাবতত্ত্বেরও ত্রুটি আছে। কল্পনাকে প্রধান করিতে গিয়া, যখন ঘটনা রটনায় পরিণত হয়, তখন ভাবের জগৎটিও মিথ্যা হইয়া উঠে। অতিচারী ভাবতত্ত্ব কল্পনিকতাকে প্রথ্য দেয়। কল্পনার স্বেচ্ছাচারিতায় তখন ভাবের জগতে ভাববিলাস, ভাবালতা, স্বপ্নমন্দিরতা, মিথ্যা অতীত-বিহ্বলতা দেখা দেয়। কাব্য তখন জগৎবিমুখ, কবি তখন জগৎপলাতক (Escapist); ভাবতত্ত্ববাদী সাহিত্যের বিরুদ্ধে যে এই অভিযোগ উঠে, তাহা অতিমাত্রার ভাব-বিহ্বলতা বা কল্পনার স্বেচ্ছাচারিতার চন। এইরূপ নিছক ভাব-বিলাসিত সাহিত্য সত্যই জীবনের সংস্পর্শশেষশূন্য।

কিন্তু প্রকৃত ভাবতত্ত্বে এরূপ স্বেচ্ছাচারিতা স্থান নাই। যে-কোন শ্রেষ্ঠ সাহিত্য অবশুঃ ভাব-কল্পনার বিরোধী। জীবনকে উপেক্ষা করিয়া আত্ম-মগ্নতার কোন স্থান সাহিত্যে নাই। জীবন-সত্যের গভীরতম উপলব্ধি হইতেই শ্রেষ্ঠ সাহিত্যের সৃষ্টি। ‘সাহিত্যেব ভাগীরথী মাছুষের লৌকিক সুখদুঃখের খাত ছাড়া বয় না’ (‘অতুল গুপ্ত’)। এইজন্যই সাহিত্যে মানুষ নিজের জীবনের প্রতিবিম্ব দর্শন করিয়া আনন্দিত হয়। সাহিত্যের স্রষ্টা ভাব-বিহ্বল নন: অবশ্য তাঁহারা একদিকে ‘Dreamer of dreams’—কিন্তু তাঁহারা ই আবার Shakers of the world for ever.’

সাহিত্যের ভাবতত্ত্বে, কল্পনা যখন সিদ্ধবাদ নাবিকের স্বপ্নে আচ্ছন্ন দৈত্যের মত লেখকের স্বাক্ষরিত হয়, তখন ইহা অতিচারী হয়, অত্যাচারীও হয়—কিন্তু যখন এই কল্পনাই লেখকের সংযত বুদ্ধির পরিচালনায় চালিত হয়, তখন ইহা ‘আলাদীনের গুদীপের মত ‘প্রকাণ্ড কাণ্ড’ সংঘটিত করে, তখনই ইহা মানুষের কামনা-বাসনার মহৎ প্রবৃত্তিকে প্রকাশ করে; কালোত্তীর্ণ সাহিত্য সৃষ্টি করে।

সাহিত্যে বস্তুতত্ত্ব ও ভাবতত্ত্ব লইয়া স্বন্দ আছে। সাহিত্য-সৃষ্টির মূল তত্ত্বটি অনুধাবন করিলে এ স্বন্দের নিরসন হয়। রসসৃষ্টিই সাহিত্যের লক্ষ্য—বস্তুতত্ত্ব বা ভাবতত্ত্ব সেই উদ্দেশ্য সাধনের উপায় মাত্র। বিশেষ কাল বা বিশেষ দেশের মধ্যে সীমাবদ্ধ ভাবকে অবশ্যই গ্রহণ করিতে হইবে। এগুলি সঞ্চারী ভাব—মূল ভাবকে ইহা বৈচিত্র্য দান করিবে এবং সঙ্গে সঙ্গে তৎ-কালিক বা তৎ-স্থানিক জনগণের ক্ষণিক পিপাসাও মিটাইবে। কিন্তু কবিকে লক্ষ্য রাখিতে হইবে চিরন্তন ভাবোদ্বোধনের প্রতি। তাহাতে এক কালের বিশেষ ভাব চিরকালের হইয়া উঠিবে। উপনিষদের লক্ষ্য ছিল ‘আনন্দব্রহ্ম’—কিন্তু তাঁহাকে লাভ করিতে গিয়া ঋষিগণ অন্নব্রহ্ম, প্রাণব্রহ্মকেও অস্বীকার করেন নাই। অন্নকে, প্রাণকে ভিত্তি করিয়াই আনন্দলোকের দিকে যাত্রা করিতে হইবে। ভাবতত্ত্ব ও বস্তুতত্ত্ব সম্পর্কে শ্রীঅতুল গুপ্ত মহাশয়ের সিদ্ধান্তটি প্রণিধানযোগ্য। তিনি বলেন :

কাব্যের জগৎ বস্তুর জগৎ নয় মায়া'র জগৎ একথা সত্য। কিন্তু বস্তু-নিরূপক মায়া হয় না, সূত্রাং অবাস্তব কাব্য অসম্ভব। এবং কাব্যের কথাবস্তুর বস্তুপরতার লাঘবতা যদি তা'র রস-আকর্ষণ শক্তির চীনতা ঘটায়, তবে সে লাঘবতা কাব্যের দাম। কিন্তু কথাবস্তুর লক্ষ্য বস্তু নয়, রস। কাব্য যে বস্তুকে চিত্রিত করে, সে তার বাস্তবতার জন্ম নয়, রসাভিযাত্রের জন্ম। কাজেই উপায় যদি উদ্দেশ্যকে ছাপিয়ে যায়, তবে ঠিক বিপরীত অনোচিত্যের দোষে কাব্যের রসভঙ্গ হয়। বস্তুর বাস্তবতা অনন্ত। কোন কবিই তার সবটাকে কাব্যের কথাবস্তুতে স্থান দিতে পারেন না। যদি পারতেন, তবে তার ফলে যা সৃষ্টি হোত, তা আর যাই হোক—কাব্য নয়। সূত্রাং ঐ বাস্তবতার কতটা কোন্ কাব্যে স্থান পাবে, তা সম্পূর্ণ নির্ভর করে সেই কাব্যের উদ্দিষ্ট রসের উপর ও কবির প্রতিভার প্রকৃতির উপর। কেউ কাকেও কাব্যের জগৎ থেকে নির্দাসন দেবার অধিকারী নয়।^১

[খ] প্রকাশভঙ্গি

শ্রেষ্ঠ বাগ্মী Demosthenesকে একবার প্রশ্ন করা হইয়াছিল, বাগ্মিতার কৌশলটি কি? তিনি বলিয়াছিলেন, Action অর্থাৎ অভ্যসঞ্চালন। উক্তিটির মধ্যে যে গূঢ়ার্থ আছে, তাহাকে উপেক্ষা করিয়াও বলা চলে, অভ্যভঙ্গি সহকারে যে বক্তৃতা করা হয়, তাহা সাধারণ লোককে আকৃষ্ট করেই। সাহিত্য সৃষ্টির বিষয়েও একথা বলা যায়, সাহিত্যের লক্ষ্য রস, কিন্তু তাহাকে সৃষ্টি করিতে-- সকলের মনে সঞ্চার করিয়া দিতে প্রয়োজন হয়, প্রকাশভঙ্গি। কাব্যের অঙ্গগুলির যথাযথ বিকাশ-কৌশলের উপরে রসোদ্বোধনের অনেকটা নির্ভর করে। প্রত্যেক সমালোচক ইহা স্বীকার করিয়াছেন। Matter (কথাবস্তু) ছাড়া যেমন সাহিত্য দাড়াইতে পারে না, তেমনি Manner (প্রকাশ-কৌশল) ছাড়াও সাহিত্য সৌন্দর্য্যমণ্ডিত হয় না। পাশ্চাত্যের একজন সমালোচক বলিতেছেন :

But however rich may be the materials yielded by experience, however fresh and strong may be the writer's thought, feeling and imagination, in dealing with them, another factor is wanting before his work can be completed. The given matter has to be moulded and fashioned in accordance with the principles of order, symmetry, beauty, effectiveness : Thus we have a fourth element in literature—the technical element or the . element of composition and style. *

ববীন্দ্রনাথও বলেন, সাহিত্যে নীরব ও বিহ্ব বা আত্মগত ভাবোচ্ছ্বাসের স্থান নাই। আত্মপ্রকাশের ইচ্ছা হইতেই সাহিত্যের উদ্ভব। লেখকের মনোভাব অন্তের মধ্যে বাক্ত হইবার জন্য ব্যাকুল। কলাকৌশল দ্বারা লেখক তাঁহার মনোভাবকে অন্তের মধ্যে সঞ্চার কবিয়া দেন। এই প্রকাশ-ধর্ম্মের মধ্যেই লেখকের অমরত্ব নির্ভর করে :

ভাব, বিষয়, তত্ত্ব সাধারণ মানুষের কিন্তু রচনা লেখকের সম্পূর্ণ নিজের। সেইজন্যই রচনার মধ্যেই লেখক যথার্থরূপে বাঁচিয়া থাকে ; ভাবের মধ্যে নহে, বিষয়ের মধ্যে নহে। স্বেচ্ছা মনুষ্য সাধারণের, কিন্তু তাহাকে বিশেষ মূর্তিতে সর্বলোকের বিশেষ আনন্দের সামগ্রী করিয়া তুলিবার উপায় রচনাই লেখকের কীৰ্ত্তি। (সাহিত্যের সামগ্রী)

বীরবল প্রমথ চৌধুরীও বিষয় বা ভাব অপেক্ষা প্রকাশধর্মের উপর গুরুত্ব আরোপ করিয়াছেন। তিনি বলেন :

‘আমাদের বিশ্বাস যে আমাদের মনে যে সকল চিন্তা ও ভাবের উদয় হয়, তা এতই অপূর্ণ ও মহার্ঘ যে, স্বজাতিকে তাব ভাগ না দিলে ভারতবর্ষের আর দৈহ্য ঘুচবে না। তাই আমরা অহর্নিশ কাব্যে ভাব প্রকাশ করতে প্রস্তুত। ওই ভাব প্রকাশের অদম্য প্রবৃত্তিটিই আমাদের সাহিত্যে সকল অনর্থের মূল হ’য়ে দাঁড়িয়েছে। আমার মনোভাবেব মূল্য আমার কাছে যত বেশি হোক না, অপরের কাছে তাব যা মূল্য সে তার প্রকাশের ক্ষমতার উপর নির্ভর করে।’

‘গুপ্ত কবি’ তাঁহাব একটি কবিতায় বলিয়াছিলেন,

‘অগ্নি জ্বল বায়ু আছে, আছে ঢাকা কল।

চালাতে জানিনে আমি হয়েছি বিকল ॥

শ্লেষের মধ্য দিয়া গুপ্ত কবি খুব খাঁটি কথা বলিয়াছেন। চালানোব কৌশল জানা না থাকিলে উপকরণ অর্থহীন, কল তখন বিকল। যেহেতু সাহিত্য সৃষ্টি, তাই নির্মাণ-কৌশল জানা না থাকিলে সৃষ্টি হয় না।

সাহিত্যেব নির্মাণ-কৌশলেবও নানা অঙ্গ আছে। প্রকাশ কবিত্তে গিয়া লেখক মনোভাবকে আটপোবে করিয়া প্রকাশ করিতে পাবেন না, তিনি কাব্যদেহে ছন্দ যোগ করেন, তাহাকে বিবিধ কাব্যালঙ্কারে ভূষিত করেন, বচনায় গুণ আরোপ করেন এবং সর্বোপরি বিশিষ্ট পদবচন। ‘রীতি’ দিয়া কাব্যদেহে সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করিয়া থাকেন। তাবকে বা বস্তুকে স্তম্ভর কবিবার অভিপ্রায়েই যে কবি সৌন্দর্য্য যোগ করেন তাহা নয়, ‘সাহিত্যেব মধ্যে প্রকাশ-ধর্মের লক্ষ্যহীন নৃত্যচাঞ্চল্য যথেষ্ট স্থান পাইয়াছে।’ সংস্কৃত আলঙ্কারিকেরা বলেন, মহাকবিদের বচনায় ভাষা, অলঙ্কার, গুণ এবং বীত্যাদিব সংযোগ ‘অপৃথগ-যজ্ঞনিবর্ত্য’—এগুলিও যেন স্বাভাবিক ভাবেই বচনার মধ্যে আত্মপ্রকাশ করে।

কাব্যের সৌন্দর্য্য ‘ছন্দ’ ও ‘অলঙ্কার’ লইয়া ভিন্ন ভিন্ন গ্রন্থ রচিত হইয়াছে—তাহাদের সংখ্যাও অসংখ্য। আমরা এই দুইটি বিষয় লইয়া পববর্তী দুইটি অধ্যায়ে পৃথকভাবে আলোচ্য করিব। কাব্য-নির্মিতির অন্ততম উপকরণ ‘রীতি’। কেবল ‘রীতি’কে অবলম্বন করিয়াই সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ একটি বিশিষ্ট ‘প্রস্থান’ প্রবর্তন করিয়াছেন। ‘কাব্যালঙ্কারস্ববৃত্তি’ প্রণেতা আচার্য্য

বামন, ‘বক্তোক্তিকীৰ্ত্তি’-কার কুস্তকাচার্য—রীতি-প্রস্থানের সমর্থক। প্রতীচ্য ভগতের অনেক সমালোচকও কাব্য রচনায় রীতিবাদী। আমরা সংক্ষেপে সাহিত্যের ‘রীতি’-প্রসঙ্গ আলোচনা করিতেছি। সাহিত্যরচনায়, বিশেষ করিয়া সৃজন-ক্রিয়ায় ‘রীতি’ একটি অপরিহার্য অঙ্গ।

আচার্য বামন কাব্যাত্মার অনুসন্ধান করিতে গিয়া দেখিলেন, সৌন্দর্য্যই কাব্যের ভূষণ, তাহার অন্তর্নিহিত স্বরূপের ত্যোতক। এক হিসাবে সৌন্দর্য্যই সাহিত্যে ‘রীতি’ কাব্যের অলঙ্কার। কিন্তু অলঙ্কার বলিতে পূর্ববর্তী বা *style* আচার্য্যগণ যে উপমা-অনুপ্রাসাদি বাহু অলঙ্কারকে বুঝিতেন, বামন সে অর্থে ‘অলঙ্কার’ শব্দটি গ্রহণ করেন নাই। তাঁহার ‘অলঙ্কার’, শব্দটির অর্থ ব্যাপক। কাব্যের অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য্যকেই তিনি অলঙ্কার নামে অভিহিত করিয়াছেন। এই সৌন্দর্য্যই কাব্যের স্বরূপ, কাব্যের আত্মা। কাব্যে এই সৌন্দর্য্যের প্রকাশ ঘটে ‘রীতি’কে আশ্রয় করিয়া। কাব্যের মাধুর্য্যাদি গুণও রীতির সহিত অঙ্গাঙ্গিভাবে সম্পৃক্ত। শুধু তাই নয়, বাহু অলঙ্কারগুলিও রীতির সহিত বৃক্ত। তাই কাব্যসংজ্ঞা নির্দেশ করিতে গিয়া, তিনি রীতিকেই কাব্যের আত্মা বলিয়া ঘোষণা করিয়া বলিলেন, ‘রীতিরাত্মা কাব্যস্ত।’

এই ‘রীতি’ কি? বামন বলিলেন, ‘বিশিষ্টা পদরচনা রীতিঃ। বিশেষো গুণাত্মা।’—পদরচনার ‘বিশিষ্ট ভঙ্গিই রীতি, মাধুর্য্যাদি গুণ ইহার সহিত একাত্ম। তৎকালে এদেশে অঞ্চলভেদে বৈদভী, গোড়ী, পাঞ্চালী প্রভৃতি রীতি প্রচলিত ছিল। এক এক অঞ্চলের কবিরা এক এক রীতিতে কাব্য রচনা করিতেন, ইহা ছিল এক একটি সীমাবদ্ধ অঞ্চলের কবিগণের কাব্য রচনার বিশিষ্ট পদ্ধতি। বাক্যে অবয়বসংস্থানের এই চঙ্কেই, আচার্য্য বামন, ‘রীতি’ বা কাব্যের আত্মা বলিয়াছেন। রীতির মধ্যে বৈদভী রীতিই তাঁহার মতে শ্রেষ্ঠ।

বাক্যে পদবিত্যাসের প্রণালীর মধ্যে কবির রচনা-কুশলতার পরিচয় পাওয়া যায় এবং ইহা প্রকাশধর্ম্মের একটি বড় বিশিষ্টতা, তাহাতে সন্দেহ নাই। কিন্তু বিশেষ অঞ্চলের রীতিকে প্রাধান্য দেওয়ায় আচার্য্য বামন ‘রীতি’র অর্থকে অত্যন্ত সঙ্কচিত করিয়া দিয়াছেন। ‘রীতি’র ধর্ম্ম-সম্পর্কে তিনি যে বিশাল মনোভাব পোষণ করিতেন, বিশেষ করিয়া সৌন্দর্য্য সম্পর্কে, সেই সৌন্দর্য্যের প্রকাশক ‘রীতি’কে মাত্র পদরচনার কোশলের মধ্যে সীমাবদ্ধ করিয়া এবং একটি আঞ্চলিক রীতিকে প্রধান মনে করিয়া তিনি কাব্যাত্মার ব্যাপকতা কল্প করিয়াছেন।

কাব্যের ছন্দ

ছন্দ পঞ্চবক্তের একটি বিশিষ্ট ধর্ম। সকল দেশের আলঙ্কারিকগণই ছন্দকে কবিতার একটি প্রধান অঙ্গ বলিয়া স্বীকার করিয়াছেন। Aristotle বলিতেন, সঙ্গীত ও ছন্দের প্রতি মানুষের স্বাভাবিক আকর্ষণ হইতেই কবিতার উদ্ভব হইয়াছে।

Imitation being natural to us and also melody and rhythm, men...produced poetry.*

Carlyle কবিতাকে বলিয়াছেন, 'musical thought'; Edgar Allan Poe ইহাকে বলিয়াছেন, 'Rhythmic creation of beauty'; যদিও রবীন্দ্রনাথ শেষ বয়সে মুক্ত-ছন্দ কবিতার পক্ষপাতিত্ব করিয়াছেন, তথাপি তিনিও বলেন, কবিতা ভাবেরই ছন্দোরূপ :

কবিতার বিশেষত্ব হচ্ছে তার গতিশীলতা।...অণু-পরমাণু থেকে আরম্ভ করে সূদূর নক্ষত্রলোক পর্যন্ত সর্বত্রই নিরন্তর গতিবেগের মধ্যে ছন্দ রয়েছে। বস্তুত এই ছন্দই রূপ। উপাদানকে ছন্দের মধ্যে তরঙ্গিত করলেই সৃষ্টি রূপ ধারণ করে। ছন্দের বৈচিত্র্যই রূপের বৈচিত্র্য। বাতাস যখন ছন্দে কাঁপে, তখনই সে সুর হয়ে ওঠে। ভাবকে কথাকে ছন্দের মধ্যে জাগিয়ে তুললেই তা কবিতা হয়।^১

অবশ্য গণ্ডেও যে ছন্দ না থাকে, তা নয়। মানুষ যখন অত্যন্ত আবেগান্বিত হইয়া ভাব প্রকাশ করে, তখন স্বাভাবিকভাবেই তাহাতে ছন্দ আসিয়া পড়ে। চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়ের 'উদ্ভাস্ত প্রেম', নজরুল ইসলামের 'ব্যথার দান' গল্প-রচনা হইলেও ছন্দোময়। কবি Wordsworth রচনাকে সুগভীর আবেগের স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশ বলিয়া মনে করিতেন, এজন্য তাঁহার নিকট গল্প ও পণ্ডের প্রভেদ লুপ্ত হইয়া গিয়াছিল। রবীন্দ্রনাথ 'পুনশ্চ', 'শ্রামলী', 'পত্রপুট' কাব্যগ্রন্থে যে সকল কবিতা রচনা করিয়াছেন, তাহা গল্প হইলেও কবিতা, তাহাতেও ছন্দ আছে--নাম তার মুক্তক ছন্দ (free

verse)। আবেগ-প্রধান গণ্ডে ছন্দ থাকবে ; বিশেষ করিয়া সেই গণ্ড যদি কবিতা হয়, তবে তাহাতে ছন্দ থাকিবেই।

পঞ্চবন্ধে ছন্দ সুপ্রত্যক্ষ, ইহা পণ্ডের সবিশেষ ধর্ম। প্রত্যেক বস্তুরই এক একটি বৈশিষ্ট্য থাকে। পুরুষের বৈশিষ্ট্য তাহার পৌরুষে, নারীর বৈশিষ্ট্য তাহার কমনীয়তায় ; আগুনের বৈশিষ্ট্য তেজে, জলের বৈশিষ্ট্য রসে। তেমনই কবিতার বৈশিষ্ট্য তাহার ছন্দে। গণ্ডে ছন্দ থাকিলেও চলে, না থাকিলেও ক্ষতি নাই ; কিন্তু কবিতায় ছন্দ চাই। দার্শনিক Hegel বলিতেন,

Metre is the first and only condition absolutely
demanded of poetry.

সঙ্গীত সুরহীন হইলে, নৃত্য তালহীন হইলে স্বর্গের অঙ্গরীরা স্বর্গভ্রষ্ট হইতেন : তেমনই কাব্য ছন্দোহীন হইলে তাহার স্বর্গভ্রংশের আশঙ্কা থাকে। ছন্দই কবিতার বিশেষ শক্তি। ছন্দসরস্বতী স্বেচ্ছায় কাব্যে প্রকাশিত হন বলিয়া—কি সংস্কৃতে, কি ইংরাজীতে, কি বাঙলায়—কাব্যের অপর নাম ‘ছন্দ’।

কেন, কেমন করিয়া ছন্দের উদ্ভব হইয়াছে, তাহার কারণ নির্ণয় করা দুষ্কর। তবে সুপ্রাচীন কাল হইতেই ছন্দের প্রচলন দেখা যায় :

পৃথিবীর আদিম অবস্থায় যেমন কেবল জল ছিল, তেমনই সর্বত্রই সাহিত্যের আদিম অবস্থায় কেবল ছন্দ-তরঙ্গিতা প্রবাহশালিনী কবিতা ছিল।^১

কেবল তাই কেন, যখন কবিতার সৃষ্টি হয় নাই, যখন মানুষ ইন্দ্রিতে-ইশারায়, একাকুরী ধ্বনিতে মনোভাব প্রকাশ করিত, তখন হইতেই ছন্দ ব্যবহৃত হইয়া আসিতেছে। তাহার পর মানুষ মস্ত্র সৃষ্টি করিয়াছে, কাব্য রচনা করিয়াছে। ঝাঁড়ে-ফুকে, স্তম্ভরচনায় দেবতার স্তব-গাথায়, পৌরাণিক আখ্যায়িকা-কথনে ছন্দপ্রয়োগের বিরাম নাই ; ছন্দ কাব্যের একরূপ অপরিহার্য অঙ্গবিশেষ।

আদিমতম জাতির ভূত ছাড়ানো মন্ত্রে, বৈদিক স্তোত্রে কিংবা ধর্মমূলক সাহিত্যে কেন ছন্দ ব্যবহার করা হইত, তাহার কারণ নির্ণয় করা দুঃসাধ্য নয়। ছন্দ তখন ছিল প্রয়োজনের সৃষ্টি। ক্রটিতে বলা হইয়াছে, ‘ছান্দয়তি

এনং পাপাং কর্মণঃ’--ছন্দ যজমানের পাপ কর্মকে আচ্ছাদন করে। বৈদিক যুগে ছন্দ ছিল বেদাধ্যায়নের অঙ্গবিশেষ। ছন্দোজ্ঞানহীন ব্যক্তির বৈদিক মন্ত্র পাঠ করা নিষেধ ছিল, কারণ ছন্দের লক্ষণ না জানিয়া মন্ত্র পাঠ করিলে মন্ত্র অনুদ্ধ বলিয়া গণ্য করা হইত এবং তাহা যজমানের পক্ষে ক্ষতিকর বলিয়া মনে করা হইত :

মন্ত্রোহীনঃ স্বরতো বর্ণতো বা মিথ্যা প্রযুক্তো ন
তমর্থমাহ। স বাগ্ধ্বজ যজমানং হিনস্তি যথেক্ষশত্রুঃ
স্বরতোহপরাধাদিতি। (শিক্ষাশাস্ত্র)

আদিমতম জাতিরা ছন্দোময় মন্ত্রে অলৌকিক শক্তির প্রকাশ প্রত্যক্ষ করিতেন। ইহার কারণ তন্ত্র-শাস্ত্রে বিশদভাবে বর্ণিত হইয়াছে। তন্ত্র বলিতেছে, আনন্দস্বরূপিণী নাদরূপিণী মহাশক্তি স্পন্দনাত্মক। বাহুজগতে স্থল ধ্বনির মধ্যে সেই নাদশক্তির প্রকাশ হয়। মন্ত্রছন্দ সেই নাদের প্রতীক : তাই সাধক বলেন, ‘মন্ত্রার্ণা দেবতা জ্ঞেয়া তেষা ভেদা ন কর্তব্য’ (তারা-প্রদীপ)। তন্ত্রমতে মন্ত্র, ছন্দ ও দেবতা এক। আদিমতম জাতিরাও ইহা মানিতেন, তাই ছন্দ-ছাদিত মন্ত্রে তাহারা দেবতার আবির্ভাব স্বীকার করিতেন।

কারণ যাহাই হউক, সুপ্রাচীন কাল হইতেই মানুষ ছন্দের প্রয়োজন ও শক্তিকে স্বীকার করিয়া আসিতেছে। ছন্দের মধ্যে তাহারা শক্তির প্রকাশ দেখিয়াছে, দেখিয়াছে সৌন্দর্য্যের প্রকাশ। ছন্দে তাহাদের হৃদয়ে দোলা লাগিয়াছে, তাহারা পাইয়াছে আনন্দ। মানুষের প্রকৃতিতে ছন্দের নেশা, তাই প্রয়োজনে-অপ্রয়োজনে তাহারা ভাষাকে ছন্দের দোলায় নাচাইয়া তুলিয়াছে। তাহাতে তাহারা নিজেরাও যেমন আনন্দ পাইয়াছে, অগ্নের মনেও তেমনই আনন্দ সঞ্চার করিতে সমর্থ হইয়াছে।

কাব্য-নিষ্ক্রিান্তিতে ছন্দের স্থান

কাব্যশৃষ্টিতে ছন্দের স্থান কোথায় এবং কতটুকু—ইহা লইয়া বিতণ্ডার অন্ত নাই। কেহ ছন্দকে কাব্যের অপরিহার্য্য অঙ্গ মনে করেন, কেহ বলেন ছন্দ ছাড়াও কাব্যশৃষ্টি হইতে পারে। তবে সকলেই একথা স্বীকার করিয়াছেন যে, ছন্দ কাব্য-কলার একটি প্রধান প্রসাধন-উপচার।

সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ ‘রস’কে বলিয়াছেন কাব্যের আত্মা, ছন্দ সেই রসাত্মক কাব্যপুরুষের দেহের রোমরাজি,—‘রোমাণি ছন্দাংসি’ (রাজশেখর)।

সংস্কৃত কাব্যে অধিকাংশই ছন্দোবদ্ধ হইলেও, কোথায়ও ইহা রসস্থিতির বাহ্য বা অন্তর উপাদানরূপে স্বীকৃত হয় নাই। সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ বলেন, একমাত্র ‘স্থায়ী ভাব’—বিভাব, অল্পভাব ও সঞ্চারিভাবের সহযোগে রসে রূপান্তরিত হয় : এইগুলিই কাব্যের উপাদান। অলঙ্কার, রীতি, গুণ যেমন রসাত্মকুল সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করে, ছন্দও তেমনই সৌন্দর্য্য স্থিতির সহায়ক মাত্র, ছন্দের সংযোগে রসের উপাদান মনোজ্ঞতা লাভ করে ; ইহা ছাড়া ছন্দের স্বতন্ত্র কোন স্থান নাই।

পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণ কাব্যের ছন্দকে এত ছোট করিয়া দেখেন নাই। তাঁহারা বলেন, হৃদয়োথিত সুতীত্র ভাবের প্রকাশই কবিতা। ভাব যদি উদ্দাম, উচ্ছ্বল হয়, তবে তাহা কবি ও শ্রোতা উভয়ের পক্ষেই পীড়াদায়ক হইয়া উঠে। সেস্থলে পদের সুশৃঙ্খল বিচ্ছাদ, বাক্যের নিয়মিত ছেদ ভাবকে সুসংবৃত করে এবং সেই সঙ্গে ছন্দেব স্পন্দন হৃদয়ে অপূর্ব আনন্দও সঞ্চার করিয়া থাকে :

Without rhythm the expression of passion becomes spasmodic and painful, like the sobbing of a child. Rhythm averts this pain by giving a sense of order controlling and directing passion. Hence rhythm is in place wherever speech is impassioned and intended at the same time to be pleasurable.*

রবীন্দ্রনাথ যদিও শেষের দিকে কাব্যে ছন্দ বর্জন সমর্থন করিয়াছেন এবং বলিয়াছেন, ‘কাব্যের মূল কথাটা আছে রসে : ছন্দটা এর পরিচয় দেয় আত্মবঙ্গিক হয়ে’ (কাব্য ও ছন্দ)—তথাপি প্রথম দিকে কাব্য-ছন্দের গভীরতর প্রয়োজনের কথা উল্লেখ করিয়াছেন। তিনি মনে করিতেন, কবিতার একটি প্রধান বিশেষত্ব ইহার গতিশীলতা। কাব্যেব ছন্দ কবিতার মধ্যে বেগ সঞ্চার করে এবং সাধারণ কথাগুলির মধ্যে চিবকালের প্রবহমাগতা আনিয়া দেয় ; উপরন্তু ছন্দই ভাষার মধ্যে ভাষাতীতের আভাস সৃষ্টি করে। কবিতার কাজ কেবল সংবাদ পরিবেশন করা নয়, প্রাত্যহিক তুচ্ছতার খবর দেওয়াও নয়—সীমার জগতে অসীমের সংবাদ বহন করিয়া অনাতেই তাহার সার্থকতা। মানুষের সাধারণ কথাবার্তা সামান্তের অতিরিক্ত কোন অসামান্যতাকে, ইন্দ্রিয়বোধের

* English lessons for English people—Abbot and Seeley

অভিশারী বিরাট সৌন্দর্য্যকে প্রকাশ করিতে পারে না—প্রাত্যহিক জীবনের চাহিদা মিটাইতেই তাহার শক্তি ক্ষয় হইয়া যায়, ‘মানুষের ভাষাটুকু অর্থ দিবে বন্ধ-চারিধারে।’ ছন্দ এই ভাষাকে অসাধারণ ক্ষমতাপন্ন করিয়া তুলে, ভাষাকে প্রাত্যহিকতার বন্ধন মুক্ত করিয়া ভাবের স্বাধীন লোকে উত্তীর্ণ করিয়া দেয়। ‘ভাষা ও ছন্দ’ কবিতায় ছন্দের এই অপরিসীম ক্ষমতার কথাই রবীন্দ্রনাথ সম্প্রতি করিয়াছেন কবি বাণীকির মুখে :

মানবের জীর্ণবাক্যে মোর ছন্দ দিবে নব সুর,
অর্থের বন্ধন হতে নিয়ে তারে যাবে কিছু দূর
ভাবের স্বাধীনলোকে।

ছন্দের ব্যুৎপত্তি ও স্বরূপ লক্ষণ

‘ছন্দ’ শব্দটি নানার্থবোধক। ইংরাজিতে ছন্দ বলিতে Verse, Rhythm, Metre শব্দগুলিকে ব্যবহার করা হয়। Verse কোথায়ও পদ্যবন্ধের সাধারণ নাম, যেমন, ‘Who says in Verse what others say in prose’ (Pope); কিন্তু বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই ইহার অর্থ ছন্দোবদ্ধ কবিতার চরণ (Metrical line)। ছন্দ বুঝাইতে Rhythm শব্দটিরও বহুল প্রয়োগ ইংরাজিতে দেখা যায়। Rhythm শব্দটির অর্থ ছন্দস্পন্দন। নৃত্যে, সঙ্গীতে, গঞ্জে বা পদ্যবন্ধে তরঙ্গায়িত গতি হইতে সামগ্রিকভাবে যে স্পন্দন অনুভূত হয়, তাহাই Rhythm: ইহা গঞ্জেও থাকিতে পারে, পদ্যেও থাকিতে পারে। Metre শব্দটিই ইংরাজি ছন্দের স্বরূপ-প্রকাশক। Aristotle বলেন, ‘Metres are subdivisions of rhythm’—উক্তিটি একদিক হইতে সত্য হইলেও, Metre-কে ইংরাজি আলঙ্কারিকগণ সঙ্গীর্ণার্থে প্রয়োগ করেন না। Metre-এ Rhythm-এর সমস্ত লক্ষণ বর্তমান, উপরন্তু ইহা পদ্যবন্ধের সহিত অঙ্গাদী সম্পর্কযুক্ত। পণ্ডিতপ্রবর Bain বলেন,

Metre is the generic mark which is common to all poetry, distinguishing poetry from prose. *

ইংরাজিতে কোন শব্দ উচ্চারণ করিবার কালে, কোন একটি Syllable-এর উপর বেশি জোর দেওয়া হয়: ইহাকে বলে accent (স্বরাঘাত)। ইংরাজি শব্দ কতকগুলি accented ও unaccented syllable-এর সমষ্টি।

ছন্দোনির্মিতিতে এই স্বরাধাতপূর্ণ এবং স্বরাধাতবিহীন syllable-গুলিকে একটি চরণে বিশেষ নিয়মে এমনভাবে সন্নিবিষ্ট করা হয় যে, তাহাদের পুনঃপুনঃ উচ্চারণে ছন্দস্পন্দনের সৃষ্টি হইয়া থাকে। স্পন্দন সৃষ্টির উদ্দেশ্যে নির্দিষ্ট নিয়মে syllable-সমূহের এই বিভাসকে বলে Metre : 'Metre is the modulated repetition of a rhythmical pattern'—ইহাই ইংরাজি ছন্দ-সংজ্ঞা।

সংস্কৃতের লঘু গুরু অক্ষরের নিয়মবদ্ধ বিভাসকে ছন্দ বলা হয়। কিন্তু এই সকল ছন্দ-সংজ্ঞা দ্বারা ছন্দের পূর্ণাঙ্গ পরিচয় পাওয়া যায় না। 'ছন্দাংসি ছান্দনাৎ'—এই যাস্কনিকৃতিতে ছন্দের অনেক বড় পরিচয় রহিয়াছে। যাহা ক্রটি আচ্ছাদন করে, তাহাই ছন্দ। পাণিনি ব্যাকরণে ছন্দের আরও গূঢ়তর লক্ষণ উদ্ঘাটিত হইয়াছে : 'চন্দয়তি ছাদয়তীতি ছন্দঃ' (সিদ্ধান্ত কোমুদী)—যাহা ক্ষুদ্রে আচ্ছাদ সঞ্চার করে, তাহাই ছন্দ। অতএব প্রসারিতার্থে যাহা ক্ষুদ্রের আচ্ছাদজনক, সঙ্কুচিতার্থে তাহা লঘুগুরু অক্ষর-বিভাসের একটি প্রণালীমাত্র। ছন্দার্থের এই প্রসার ও সঙ্কোচকে একস্থানে গ্রথিত করিতে পারিলে ছন্দের অনেকটা পূর্ণ সংজ্ঞার্থ নির্দিষ্ট হইতে পারে। ছন্দের পূর্ণ সংজ্ঞার্থ নিরূপণে বাঙালী আলঙ্কারিকগণের মধ্যে এইরূপ একটা প্রচেষ্টা বহুদিন যাবত চলিয়া আসিতেছে। পণ্ডিতপ্রবর দুর্গাচরণ সান্যাল মহাশয় বলেন :

পণ্ডের মিষ্টতা সম্পাদন জগৎ নানাপ্রকার নিয়ম অবলম্বন করিয়া

লিখিতে হয়। প্রত্যেক নিয়মকে এক এক ছন্দ বলে।^১

কিন্তু এ সংজ্ঞার্থও পূর্ণাঙ্গ নয়। ছন্দ শব্দটিকে আমরা বিভিন্ন অর্থে প্রয়োগ করিয়া থাকি। আমরা কথায় বলি, 'লোকটির কথায় কোন ছাঁদ' (<ছন্দ) নাই—এখানে 'ছাঁদ' বলিতে বুঝায় শ্রী বা সৌন্দর্য্য। যখন আমরা স্বর্ণকারকে বলি, 'নতুন ছাঁদে গয়নাটি গড়িও', তখন ছন্দ বলিতে বুঝি একটা Pattern ; এই অর্থে ই রাধিকা 'কাণড়ী ছন্দে' কবরী রচনা করেন, ব্রজবাসী 'চকোরক ছন্দে' শ্রীকৃষ্ণের আননচক্র আশ্বাদন করেন। আবার কবি যখন বলেন, 'ছন্দে উদ্দিছে তারকা, ছন্দে কনক রবি উদ্দিছে'—তখন ছন্দ বলিতে বুঝায় গতির সুশৃঙ্খল সৌন্দর্য্য। 'এতো গীতি, এতো ছন্দ'—

এখানে ছন্দের অর্থ স্বাকারমুখর পদাবলী। অতএব ব্যাপ্ত্যর্থে ছন্দ বলিতে বুঝায়, গতির সুষৃঙ্খল সৌন্দর্য্য, ধ্বনির স্বাকার, নৃত্যের দোলা এবং এই সকল মিলিয়া এক ছন্দের সামঞ্জস্য। ইহা আহ্লাদজনক।

ছন্দের এই সকল স্বরূপ লক্ষণের প্রতি দৃষ্টি রাখিয়া ছন্দের কোন সঠিক সংজ্ঞার্থই এ পর্য্যন্ত নিরূপিত হয় নাই। কাব্যের বিশেষ ক্ষেত্রে, ভাষা ও অক্ষরের পরিমিত সীমার মধ্যে, জিহ্বার বিরতি বা ভাবের ছেদে যে ছন্দদোলা অহুত্ব হয়, আলঙ্কারিকগণ তাহারই সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়াছেন।* আচার্য্য হুনীতিকুমার বলেন :

বাক্যস্থিত পদগুলিকে যেভাবে সাজাইলে বাক্যটি শ্রুতিমধুর হয় ও তাহার মধ্যে কালগত ও ধ্বনিগত সুসমা উপলব্ধ হয়; পদ সাজাইবার সেই পদ্ধতিকে ছন্দ বলে।^১

ছন্দের এই সংজ্ঞার্থটি ইংরাজি Metre-সংজ্ঞার প্রতিধ্বনির মত শুনাইলেও, ‘ধ্বনিগত সুসমা’ কথাটি গভীর তাৎপর্য্যবোধক। ইহা ছন্দের প্রাণধর্ম্মকে অনেকখানি স্পষ্ট করিয়াছে। অধ্যাপক শ্রীঅমূল্যধন মুখোপাধ্যায় মহাশয় ছন্দকে রসোদ্বোধক বলিয়া ব্যাখ্যা করিয়া বলিয়াছেন :

যে ভাবে পদ-বিন্যাস করিলে বাক্য শ্রুতিমধুর হয় এবং মনে রসের সঞ্চার হয়; তাহাকে ছন্দ বলে।^২

কিন্তু এ প্রসঙ্গে স্মরণ রাখা প্রয়োজন,—ছন্দ, অলঙ্কার কোনটিই রসাবিব্যক্তির উপাদান নয়। রসোদ্ভবনের একমাত্র উপাদান ‘ভাব’, ইহাই বিভাব, অহুতাব ও সঞ্চারী ভাবের সহযোগে রসে পরিণত হয়। ছন্দ-অলঙ্কার রসের সঞ্চার করে না, রসাহুকুল ‘সৌন্দর্য্য’ সৃষ্টি করে। ছন্দ, অলঙ্কার রসাহুসারী সৌন্দর্য্য যাত্রা, ইহা কাব্যের শোভাবর্দ্ধক। এগুলি কখনও ভাব জাগায় না, রসও সঞ্চার করে না,—মাতৃষের বুদ্ধিবৃত্তিকে নাড়া দেয়। রসের আনন্দন হয় হৃদয়ে আর সৌন্দর্য্যের উপলব্ধি হয় মস্তিষ্কে। ছন্দের সৌন্দর্য্যকে আমরা হৃদয় দিয়া অহুতাব করি না, বুল ইন্ড্রিয় (কর্ণেন্দ্রিয়) দিয়া উপলব্ধি করি। তাই আলঙ্কারিকগণ রসান্বাদনের আনন্দকে বলেন Emotional pleasure আর অলঙ্কারাদির সৌন্দর্য্য-উপলব্ধিকে বলেন রম্যবোধ বা Intellectual pleasure

১ ভাব-প্রকাশ বাক্যের ব্যাকরণ—ডাঃ হুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়।

২ বাংলা ছন্দের মূল সূত্র—শ্রীঅমূল্যধন মুখোপাধ্যায়।

(অষ্টম ‘কাব্যলোক’—প্রথম অধ্যায়)। অতএব ছন্দ রসসংকার করে না, রসবোধ জাগ্রত করে : ধ্বনির গতিতে, সৌন্দর্যে, পারিপাট্যে ‘জ্বলন্ত উল্লসক হয়’। এইমিক হইতে উপরের সংজ্ঞার্থটি অতুষ্টি দোষে চূড়।

‘সৌন্দর্য্যতত্ত্ব’র ভিত্তিতে অধ্যাপক ভাবাপদ ভট্টাচার্য্য মহাশয় ছন্দের এইরূপ সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়াছেন :

‘কাব্যভাবাব অন্তর্গত বিচিত্র ভঙ্গীর প্রবহমান ধ্বনি-সৌন্দর্য্যকে বলা হয়

‘ছন্দ’।...সৌন্দর্য্য-বিশ্লেষণে ছন্দ বা ‘প্রবহমান ধ্বনি’-সৌন্দর্য্যের অর্থ

দাঁড়ায়—একটি পূর্ণ ধ্বনি-প্রবাহেব সুসমঞ্জস ও তবঙ্গান্বিত ভঙ্গী।^১

যদিও এই নির্বচনে রবীন্দ্রনাথের ঈঙ্গিত,—বে ছন্দ মাত্রের জীর্ণবাক্যকে ব্যঞ্জনাঙ্গ করিয়া তুলে, ভাষাকে প্রযোজনীয় অর্থের বন্ধন মুক্ত করিয়া ভাবের স্বাধীন লোকে উত্তীর্ণ করিয়া দেয়—সেই ছন্দের পূর্ণ পরিচয় নাই, তথাপি কাব্যছন্দের আলোচনায় শ্রীভট্টাচার্য্যের এই সংজ্ঞার্থটি গ্রহণীয়। ছন্দের ব্যবহারিক অর্থের প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই ইহা রচিত। তবে ছন্দের স্মার্ত্ত বিচারে মনে রাখিতে হইবে, বস্তুবোধ চরিতার্থ করিয়া ছন্দ নিজস্ব গতিবেগদ্বারা ভাবকেও প্রভাবান্বিত করিতে পারে, ছন্দের স্পর্শে ভাব কখনও চটুল, কখনও বিলম্বিত হয়, কখনও ইহা হয় উচ্ছল, কখনও বা গম্ভীর।

ছন্দের মূলতত্ত্ব ও উপাদান

ছন্দের সংজ্ঞার্থ হইতে দেখা গিয়াছে, ধ্বনিপ্রবাহগত একটি সামঞ্জস্যের সুবধাই ছন্দের সৌন্দর্য্য। এই সৌন্দর্য্য সামগ্রিক ভাবে একটি কম্পন ও স্পন্দন হইতেই সৃষ্টি হইয়া থাকে। স্পন্দন হইল ছন্দের প্রাণ। একটি ছন্দে স্পন্দনের লীলাই ছন্দিত হয়, নানা ভাবে, নানা ভঙ্গীতে। ছন্দকে একটি উর্দ্ধিমালার সহিত তুলনা করা যায়। অসংখ্য জলকণা নিভেদের সহিত সংঘর্ষ বাধাইয়া স্পন্দিত হইতেছে, সেই স্পন্দিত জলকণা আবার বাইরের বাতাসের সংঘর্ষে এক একটি ধ্বনিমুখর তরঙ্গে পরিণত হইতেছে : তরঙ্গ একটি নয়, বহু ; সেই শত শত তরঙ্গ শ্রেণীবদ্ধ হইয়া কল্লোলিত উর্দ্ধিমালার সৃষ্টি করিতেছে। সর্বত্রই স্পন্দনের কলরোল : জলকণায় স্পন্দন, তরঙ্গে স্পন্দন, তরঙ্গমালার স্পন্দন। ছন্দও ঠিক এমনই স্পন্দনাত্মক। ইহার ধ্বনিতে স্পন্দন, শব্দে স্পন্দন, শব্দমালার স্পন্দন। স্পন্দন সৃষ্টির মধ্যেই ছন্দের মূলতত্ত্ব নিহিত।

স্পন্দন-সৃষ্টির মূল কারণ বিশ্লেষণ করিলে, গতি আর বিরতির নিয়মিত খেলা দেখা যায়। স্তনিয়মিত যাত-প্রতিযাত, উত্থান-পতন, থামা আর চলা—এইগুলিই স্পন্দন সৃষ্টির কারণ। ছন্দে নানাদিক হইতে নানাভাবে, এই গতি ও বিরতির লীলা প্রকাশিত হয়। একটি ভাষাকে আশ্রয় করিয়াই ছন্দস্পন্দন আত্মপ্রকাশ করে। ভাষার মূলীভূত উপাদান ধ্বনি, শব্দ, ভাব ইত্যাদি। একটি ছন্দেও একযোগে থাকে ধ্বনির বৈচিত্র্য, শব্দের ঝঙ্কার, ভাবের নিয়মিত ছন্দ : ছন্দের ধ্বনিপ্রবাহ এইগুলির সমবায়ের সৌন্দর্য্যমণ্ডিত হইয়া উঠে। এই যে ধ্বনির বৈচিত্র্য, শব্দের ঝঙ্কার, ভাবের সুসংযত বিস্তার—ইহাদের মধ্যেও গতি আর বিরতির লীলা। ভাষার প্রকৃতিভেদে গতি ও বিরতির প্রকৃতি ভিন্ন ভিন্ন হইতে পারে : ইংরাজি ছন্দে ছন্দস্পন্দন সৃষ্টি হয় accented ও unaccented syllable-সমূহের নিয়মসঙ্গত সমাবেশে, সংস্কৃত ছন্দেও দোলা জাগে লঘু-গুরু অক্ষরের নিয়মবিশিষ্ট বিস্তারে—কিন্তু বৈদিক ছন্দে স্পন্দন সৃষ্টি হইত স্বরের উত্থান-পতনে। যে ভাবেই হউক, যে-সকল উপাদান লইয়া এই স্পন্দন সৃষ্টি হয়, তাহাই ছন্দ ও ছন্দসৃষ্টির উপকরণ। দেশভেদে ভাষার রূপসত্তা পার্থক্য বাহাই থাকুক, অকলভেদে ইহার রূপান্তর বাহাই হউক প্রত্যেক দেশের ভাষা ও ছন্দের

কতকগুলি সাধারণ উপাদান বর্তমান থাকে। এই উপাদানগুলির সহিত পরিচিত হওয়া প্রথম প্রয়োজন। আমরা নিয়ে সেই উপাদান সমূহের আলোচনা করিতেছি।

ধ্বনি (Sound)

ভাষাকে বিশ্লেষণ করিলে কতকগুলি স্বাক্ষ পাওয়া যায়। স্বাক্ষের উপাদান কতকগুলি পদ। পদের মূল প্রকৃতি স্বর। এই স্বর কতকগুলি ধ্বনির সমষ্টি। ধ্বনিই ভাষার অণুতম উপাদান। ‘মা’ শব্দটিকে বিশ্লেষণ করিলে ‘ম্+আ’—এই দুইটি ধ্বনি পাওয়া যায়; তেমনই ‘অঞ্জলি’ শব্দকে বিশ্লেষণ করিয়া পাওয়া যায় অ+ঞ্+জ্+অ+ল্+ই। ইংরাজি Foot শব্দটি F+oo+t—তিনটি ধ্বনি লইয়া গঠিত, truth শব্দটি t+r+u+th—চার ধ্বনিময়। সংস্কৃত ‘নারীণাং’ শব্দটিতে ন্+আ+র্+ঈ+ণ্+আং—ছয়টি ধ্বনি রহিয়াছে।

ধ্বনিই একটি ভাষার ক্ষুদ্রতম অংশ। তন্ত্রশাস্ত্রে ধ্বনিকে বলা হয় নাদ। নাদের মধ্যেই অব্যক্ত শক্তি অভিব্যক্ত হন। এই নাদের পরা, পশ্চাতী, মধ্যমা ও বৈখরী—এই চারটি অবস্থা। পরা অবস্থায় নাদ এক প্রকার নিম্ন, পশ্চাতী অবস্থায় সামান্য স্পন্দ অনুভূত হয়; মধ্যমে আসিয়া এই নাদ বিশেষ স্পন্দে পরিণত হয়, বুকের ধুকপুকি সেই বিশেষ স্পন্দ। কিন্তু তখনও ইহা উচ্চাষ্য ধ্বনির আকারে ব্যক্ত হয় না। কণ্ঠে আসিয়া ইহা ‘স্পষ্ট তার’ অর্থাৎ স্পষ্ট ধ্বনিতে পরিণত হয়। এই স্পষ্ট ‘তার’ আমাদের মুখের ধ্বনি (Sound); ইহা যেমন ভাষার মূল উপাদান, তেমনই ছন্দের মূল উপাদান।

এই প্রসঙ্গে স্মরণ রাখা প্রয়োজন, লিপিমাল্য আমরা যে বর্ণগুলি দেখি, তাহা ধ্বনি নয়, ধ্বনির মূর্তি বা প্রতীকচিহ্ন। ‘বর্ণ ঋতিগ্রাহ্য ধ্বনির দৃষ্টিগ্রাহ্য রূপ’।^১ এই বর্ণ কিন্তু ছন্দের উপাদান নয়। বর্ণচিত্র নয়, ধ্বনি ও বর্ণ ঋতিগম্য ধ্বনিই ছন্দের মূল ভিত্তি। ছন্দ নয়নানন্দ নয়, ধ্বনিই ছন্দের উপজীব্য। কণ্ঠমুখ। ছন্দের ‘শব্দভেদী বাণ’ ধ্বনিকে লক্ষ্য করিয়াই নিষ্কিপ্ত হয়। ধ্বনির প্রকৃতি না জানিলে ছন্দোবোধ হয় না; শুধু তাই নয়, ধ্বনির স্বরূপ না জানিলে ছন্দোবিচারে অনর্থপাত ঘটে। রাজা দশরথ ধ্বনির প্রকৃতি না জানিয়া শব্দভেদী বাণ নিক্ষেপ করিয়া যে মহা অনর্থের সূত্রপাত করিয়াছিলেন, সে সংবাদ কাহারও অবিস্মিত নয়।

স্বরূপতঃ ধ্বনি হইল স্পন্দন (Vibration) : কোন বস্তুতে আঘাত লাগিলে যে কম্পন বা স্পন্দন সৃষ্টি হয়, তাহা হইতেই ধ্বনির উৎপত্তি। বাতাসে যখন

কম্পন জাগে, তখন ধ্বনি সৃষ্টি হয় : ‘তটের বুকে লাগে জলের ঢেউ, তবে সে কলতান উঠে।’ প্রকৃতিতে, পশুপক্ষীর কণ্ঠে আমরা প্রতিনিয়ত ধ্বনি শুনি। প্রকৃতিজাত বা পশুপক্ষীর কণ্ঠজাত ধ্বনি কাব্যছন্দের ধ্বনি নয়। পশুপক্ষীর কণ্ঠধ্বনি সঙ্গীতের মূল্যশ্রয় ; সঙ্গীতের সপ্তস্বর (সা, ঋ, গা, মা, পা, ধা, নি)— এই ধ্বনি হইতে গৃহীত। কাব্যছন্দের ধ্বনি মনুষ্যের কণ্ঠোদগীর্ণ ধ্বনি। এই ধ্বনিতে যে কত বৈচিত্র্য তাহা বলিয়া শেষ করা যায় না। ইহা কখনও উচ্চ, কখনও নিম্ন : কখনও গম্ভীর, কখনও মৃদু ; মানুষের বাগ্‌বন্ত্রকে আশ্রয় করিয়া ইহার আরও কত বৈচিত্র্য। এই ধ্বনিই ছন্দের মূল ভিত্তি।

[ক] ধ্বনির প্রকারভেদ

মনুষ্যের কণ্ঠোদগীর্ণ ধ্বনিই, ভাষা বা ছন্দের ধ্বনি। সাধারণতঃ নিঃশ্বাস-বায়ু (অনাহত ধ্বনি) ফুসফুস হইতে কণ্ঠনালীতে আসে ; কণ্ঠ হইতে তাহা মুখবিবর অথবা নাসিকাপথে বাহিরে আসে। কণ্ঠ হইতে বাহিরে আসিবার কালে এই বায়ু কণ্ঠে বা মুখবিবরে বাধা প্রাপ্ত হয়। এই বাধার ফলেই ধ্বনি সৃষ্টি হইয়া থাকে। বাধার স্থান ও প্রকার অনুযায়ী ধ্বনিরও প্রকারভেদ ঘটে।

ধ্বনি প্রধানতঃ দুই প্রকার—স্বরধ্বনি ও ব্যঞ্জনধ্বনি (হ্রস্ব)। ভাষাতত্ত্ববিদ পণ্ডিত বলেন :

যে ধ্বনি উচ্চারণে নিঃশ্বাস বায়ু মুখবিবরে কোনরূপ বাধা প্রাপ্ত হয় না, তাহাকে স্বরধ্বনি (vowel) বলে।...মুখবিবরের মধ্যে যে-কোন স্থলে কোন রকম বাধার সৃষ্টি হইলে ব্যঞ্জনধ্বনির (consonant) উদ্ভব হয়।^১

স্বরধ্বনি :- সংস্কৃতে অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, ঋ, ঌ, ৐, এ, ঐ, ও, ঔ এই স্বরধ্বনিগুলির প্রচলন দেখা যায় : তন্মধ্যে অ, ই, উ, ঋ, ৐ হ্রস্বস্বর এবং আ, ঈ, ঊ, ঌ, এ, ঐ, ও, ঔ—দীর্ঘস্বর। হ্রস্বস্বরের উচ্চারণে যতটা সময় লাগে, দীর্ঘস্বরের উচ্চারণে তাহার দ্বিগুণ সময় লাগে। সংস্কৃতে হ্রস্ব-দীর্ঘের উচ্চারণে এই কাল-দৈর্ঘ্য বাধাধরা, ইহার কোন ব্যত্যয় নাই। আত্মব্রত, রোদনে বা গান করিবার সময়ে স্বরধ্বনিগুলি আরও একটু দীর্ঘকাল ধরিয়া উচ্চারিত হয় অর্থাৎ হ্রস্বের তিনগুণ হয় : এ-সব ক্ষেত্রে স্বরধ্বনিকে বলা হয় প্লুতস্বর।

১ ভাবার ইতিবৃত্ত—ডাঃ হুসুয়ার সেন।

বাঙলা লিপিমালায় অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, ঋ, এ, ঐ, ও, ঔ—প্রভৃতি স্বরধ্বনি আছে। সংস্কৃতের অন্তকরণে বাঙলায় দীর্ঘস্বর গৃহীত হইলেও, সংস্কৃতে যেমন ব্রহ্ম-দীর্ঘ স্বরধ্বনির উচ্চারণের কালপরিমাণ বাধাধরা, বাঙলায় তেমন নয়। সাধারণতঃ বাঙলায় সব স্বরের উচ্চারণই ব্রহ্ম, প্রয়োজনপতিকে ইহাদের দীর্ঘ উচ্চারণ হয়।

ঐ, ঔ-কে বাঙলায় যৌগিক স্বর বা সন্ধিস্বর বা দ্বি-স্বর ধ্বনি (Diphthong) বলা হয়। কারণ ইহারা প্রকৃতপক্ষে দুইটি মৌলিক স্বরধ্বনির সংযোগে সৃষ্ট—ঐ=অ+ই (ও + ঈ) এবং ঔ=অ+উ (ও + ঊ)। ডাঃ সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয় দেখাইয়াছেন, চলিত বাঙলা ভাষায় ইএ, এই, আই, আউ, উই প্রভৃতি ২৫টি সন্ধিস্বরধ্বনি ব্যবহৃত হয়।^১ এখানে দুইটি স্বরধ্বনি পর পর ক্ষুদ্র উচ্চারিত হয় প্রথমটির উচ্চারণ স্পষ্ট, দ্বিতীয়টির উচ্চারণ অস্পষ্ট। বাঙলায় যৌগিক স্বর প্রকৃতপক্ষে একটি স্বরধ্বনিরই ছোতনা করে এবং ইহার দৈর্ঘ্যও একটি ব্রহ্মস্বরের সমান। ভাষাতত্ত্ববিদ পণ্ডিতগণ বাঙলায়—অ, আ, ই, উ, এ, ও, অ্যা—এই সাতটি মৌলিক স্বরধ্বনি স্বীকার করিয়াছেন।

ইংরাজিতে স্বরধ্বনি পাঁচটি a, e, i, o, u : ইহাদেরও ব্রহ্ম-দীর্ঘ উচ্চারণ হয়; যেমন fit (i = ই), feel (ee = ঈ); অনেকগুলি যৌগিক স্বরও (Diphthong) আছে, যেমন ai (Strait), ow (how) : কিন্তু ইংরাজি উচ্চারণে ব্রহ্ম হউক, দীর্ঘ হউক বা যৌগিক হউক—উচ্চারণের কাল-দৈর্ঘ্যকে স্বীকার করা হয় না। ইংরাজি ছন্দেব বিচারে এই কালদৈর্ঘ্যের কোন মূল্য নাই।

ব্যঞ্জনধ্বনি :- সংস্কৃতে ও বাঙলায় ঃ (অন্তস্বার) ও ঃ (বিসর্গ) বাদে মোট ৩০টি মৌলিক ব্যঞ্জনধ্বনি আছে। ক্ হচ্চিতে ঞ, য়, ঞ, ল, ব, এবং শ, ষ, স, হ্ মৌলিক ব্যঞ্জনধ্বনি। আব ক, জ, চা, প্র, ফল, স্ব প্রভৃতি সংযুক্ত ব্যঞ্জন। তিন বা চারটি ব্যঞ্জন মিলিয়াও সংযুক্ত ব্যঞ্জন হয়, যেমন জ্ঞ (উজ্ঞ), ঙ্গ (ওঙা), ঙ্ক (উঙ্ক)। বলা বাহুল্য ক্ (ক্ + ব্) সংযুক্ত ব্যঞ্জন।

এই প্রসঙ্গে স্বরশ্রাব্যতা প্রয়োজন যে প্রত্যেক ভাষাতেই একমাত্র স্বরধ্বনির উচ্চারণ স্বয়ংস্বর্ণ এবং স্পষ্ট; ব্যঞ্জনধ্বনির উচ্চারণ অপূর্ণ ও অস্পষ্ট।

শ্রীশ্রীচণ্ডীতে ব্যঞ্জনধ্বনিকে ‘বাহুচ্চাৰ্য্য বিশেষতঃ’ বলা হইয়াছে। ব্যঞ্জনের উচ্চারণ সর্বথা স্বরাশ্রয়ী—স্বরের পূর্বে বা পরে ব্যঞ্জনধ্বনি রাখিয়া তবে তাহার উচ্চারণ হয়, যেমন, ক+ই=কি, শ্+আ=শা, হ্+উ=হু কিংবা, আ+হ্=আহ্, এ+ক্=এক্, ই+শ্=ইশ্ ইত্যাদি। সংযুক্ত ব্যঞ্জনও স্বরযুক্ত হইয়াই উচ্চারণযোগ্য হয়। যেমন, [(প্+হ্)+ঈ]=শ্রী, [(ক্+ল্)+অ]=ক্ল। ধ্বনিগোষ্ঠীর মধ্যে স্বরধ্বনিই রাজা, ব্যঞ্জন তাহার অধীনস্থ প্রজা। ছন্দের আলোচনায় স্বরধ্বনিরই বিশেষ প্রাধান্য। ‘স্বয়ং রাজন্তে যে তে স্বরাঃ’—সার্থক স্বরের এই ব্যুৎপত্তি, বিশেষতঃ ছন্দের আলোচনায়।

[খ] ছন্দের গণনীয় ধ্বনি : অক্ষর

ধ্বনিই ছন্দের মূল উপাদান। কিন্তু ব্যঞ্জনধ্বনি ব্যষ্টিগতভাবে অহুচ্চাৰ্য্য, একমাত্র স্বরধ্বনির উচ্চারণই স্বয়ংসম্পূর্ণ। স্বয়ংসম্পূর্ণ উচ্চাৰ্য্য ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছই ছন্দের অণুতম উপাদান। এই উপাদানটিকে ছন্দশাস্ত্রে ‘অক্ষর’ বলা হয়। অধ্যাপক অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় বলেন :

বাগ্‌যন্তের স্বল্পতম প্রয়াসে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই অক্ষর।

তিনি আরও বলেন, প্রতিটি অক্ষরে একটি করিয়া স্বরধ্বনি থাকিবেই। তাহা হইলে বলিতে হয়,—বাগ্‌যন্তের স্বল্পতম প্রয়াসে উচ্চারিত একটি স্বরাশ্রিত ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছই অক্ষর : মা, বো, চল, ইশ্, শ্রী, ওম্, হুঃ—এক একটি অক্ষর। শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র সেন অক্ষরকে বলেন ‘স্বর’। সংস্কৃতে অক্ষরকে ‘দল’ও বলা হয়। শ্রীযুক্ত সেন অক্ষরের পরিবর্তে ‘দল’ (=স্বর) শব্দটির ব্যবহার করিয়াছেন।

ইংরাজির Syllable এবং বাঙলার ‘অক্ষর’ এক এবং অভিন্ন। Syllable—একটি vowel দ্বারা নিয়ন্ত্রিত ধ্বনি বা ধ্বনিসমষ্টি : Infirm শব্দটিতে দুইটি Syllable—In-firm, Night শব্দটিতে একটি Syllable, Daffodil শব্দটিতে তিন Syllable—Da-ffo-dil. সংস্কৃতে সাধারণভাবে ‘অক্ষর’ বলিতে বর্ণ ও Syllable দুই-ই বুঝায়। ‘অক্ষরাণামকারোহ্মি’ (পীতা)—এখানে অক্ষর=বর্ণ, কিন্তু ‘বৃন্তমক্ষরসম্ব্যাতম্’—এখানে অক্ষর=Syllable ; সংস্কৃতেও ‘অক্ষর স্বরাশ্রিত, ‘স্বরা অক্ষরসংজ্ঞা: স্যু হলন্তবহুযায়িনঃ’ (রুদ্রধামল)। ‘নারীধাং’—শব্দটিতে তিনটি অক্ষর : ‘চল সখি কুঞ্জং’—বাক্যটিতে ছয়টি অক্ষর।

বাঙলায় এককভাবে স্বরধ্বনি কিংবা সমষ্টিগতভাবে ব্যঞ্জনবৃত্ত স্বরধ্বনিই অক্ষরগণ-বাচ্য। কেবল ব্যঞ্জনধ্বনি দিয়া অক্ষর হয় না। ব্যঞ্জনধ্বনি স্বরের পৃষ্ঠে বা পরে বসিয়া অক্ষরবৃত্ত হয় : কি, হৈ, এক, ইশ্, শ্রী—প্রত্যেকে এক একটি অক্ষর।

অক্ষরের শ্রেণী-বিভাগ—উপরের অক্ষরগুলি লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে, কোন কোন অক্ষরের শেষধ্বনি একটি মৌলিক বা যৌগিক স্বর, যেমন, কি, হৈ, শ্রী, আবার কোন কোন অক্ষরের শেষধ্বনি একটি ব্যঞ্জন (হল্), যেমন, এক, ইশ্। শেষের উচ্চাৰ্য্য ধ্বনি অনুসারে বাঙলা অক্ষর তিনভাগে

- (১) **মৌলিক স্বরান্ত অক্ষর**—যে অক্ষরের শেষধ্বনি একটি মৌলিক স্বর; যেমন, অ-না-মি-কা, কা-লী, ঋ-তু, শ্রী-তি ইত্যাদি। নিম্নলিখিত দৃষ্টান্তে সবগুলি অক্ষরই স্বরান্ত : ‘রাশি রাশি ভারা ভারা’, ‘যদি আঁখি পড়ে চুলে’।
- (২) **যৌগিক স্বরান্ত অক্ষর**—যে অক্ষরের শেষধ্বনি একটি যুগ্মস্বর (Diphthong) : যেমন, হৈ-হৈ, বৌ, দই (অ+ই), ম্যাও (এ্যা+ও), থাই (আ+ই) : হৈ-হৈ রৈ-রৈ। দাও দৈ চাই থৈ॥
- (৩) **হলন্ত (ব্যঞ্জনান্ত) অক্ষর**—যে অক্ষরের শেষধ্বনি একটি ব্যঞ্জন-ধ্বনি : যেমন, উট্, অপ্, মৎ, আন্, বন্-ধন্ (বন্ধন), মুশ্-কিল্। নিম্নলিখিত দৃষ্টান্তে সবগুলি অক্ষরই হলন্ত : ‘রাত-দিন ঝন্ ঝন্, রাত-দিন টুপ্ টুপ্, ‘চরকার ঘন্ঘন্, পড়লীর ঘর ঘর।’

বাঙলা অক্ষরের উচ্চারণ—বাঙলায় অক্ষরের গঠন ও উচ্চারণ সম্পর্কে কয়েকটি কথা স্মরণ রাখা আবশ্যিক :

(১) সংস্কৃতে অ-কারান্ত শব্দের শেষের ‘অ’ স্পষ্ট উচ্চারিত হয়, যেমন, জল, ফল, সাগর, জলধর। এগুলি সবই স্বরান্ত অক্ষর। কিন্তু বাঙলায় পদান্তের ‘অ’ ধ্বনি প্রায়ই উচ্চারিত হয় না, ফলে উপরের শব্দগুলির উচ্চারণ হয়—জল্, ফল্, সাগর্, জলধর্। সংস্কৃতে অ-কারান্ত অক্ষর শব্দের শেষে আলিলে বাঙলায় হলন্ত হইয়া যায়, যেমন, ‘শমন্ দমন্ রাবণ্ রাজা রাবণ্ দমন্ রাম্।’

তবে কয়েকটি শব্দে পদান্তের ‘অ’-এর উচ্চারণ অবিকৃত থাকে, যথা—বড়, ছোট, এগার, বার, বোল, শত, যত, কত, যেন, হেন, কাঁধ-কাঁধ, মুগ, বুঝ,

মৃদু, ঘেঁষ, পেঁষ, মহত্ত্ব, তব, মম ইত্যাদি : ‘অঙ্গে ত্বম্ব হিন্নোনিয়া দোলে ।
ললিত গীত-কলিত-কল্লোলে ।’

- (২) সংস্কৃতে পদমধ্যস্থ সংযুক্ত ব্যঞ্জনকে স্বরাস্ত করিয়া উচ্চারণ করা হয়, যেমন—চ-ন্-না, স-ন্-ধি, ও-জি-ত—কিন্তু বাঙলায় ইহাদের—বিস্তৃষ্ট উচ্চারণ হয়, চন্-দ-না, সন্-ধি, ওঞ্(ন্)-জি-ত ।
- (৩) বাঙলায় যে-কোন শব্দকে দুই অক্ষরের করিয়া উচ্চারণ করার নিকে ঝাঁক দেখা যায়। সংস্কৃতে যে-সকল শব্দ তিন বা চার অক্ষরের, বাঙলায় তাহাকেও দুই অক্ষরে সঙ্কুচিত করার চেষ্টা চলে, যেমন, ব-ন্ধ-ন (তিন অক্ষর), বাঙলায় বন্-ধন্ (দুই অক্ষর) : সংস্কৃতে ভা-গি-নে-য় (চার অক্ষর), বাঙলায় ভাগ-নে (দুই অক্ষর) । আবার সংস্কৃতির একাক্ষরী শব্দ ‘জী’ বাঙলায় হয় সি-রি (=ছি-রি), জী=ই-জী (দুই অক্ষর) ।
- (৪) একাক্ষরী হলন্ত শব্দে স্ববধ্বনিকে দ্বিধ করিয়া উচ্চারণ করা বাঙলা উচ্চারণের একটি প্রধান বিশিষ্টতা। বাঙলা লিপি অক্ষরাস্তক (Syllabic), এইজন্য এক অক্ষরেই যে দুই অক্ষর থাকে তাহা চোখে দেখিয়া বুঝা যায় না, উচ্চারণে ধরা পড়ে : বিশেষ করিয়া একাক্ষরী হলন্ত শব্দে দুই অক্ষরের অবস্থান লক্ষণীয়। যেমন, জল্—ইহার উচ্চারণ জ-ল্, সাপ্=সা-প্, এ্যাক্=এ্যা-ক্ ইত্যাদি। ‘কাশীরাম দাস কহে শুনে পুণ্যবান’—এখানে ‘রাম্’, ‘দাস্’, ‘বান্’ প্রভৃতি হলন্ত অক্ষরে দুইটি করিয়া অক্ষর রহিয়াছে : পংক্তিটিতে মোট অক্ষর আছে চৌদ্দটি ।

[গ] ধ্বনির বৈশিষ্ট্য বা ধর্ম

ধ্বনির বৈচিত্র্যের অন্ত নাই। ধ্বনি কখনও তীব্র, কখনও মৃদু—কখনও গম্ভীর, কখনও গাভীরা-বিহীন। ইহা কখনও হ্রস্ব, কখনও দীর্ঘ, কখনও ইহার গতি ক্ষুদ্র—কখনও বিলম্বিত বা দীর্ঘ। শাস্ত্রের কণ্ঠ, মূর্ছা, তালু, বস্ত ও ওষ্ঠকে আশ্রয় করিয়াও ইহার কত না ভঙ্গি। ছন্দের নির্মিতিতে ধ্বনির এই সকল বৈচিত্র্যের মূল্য অসাধারণ।

ধ্বনি-বিজ্ঞানের মতে ধ্বনির এই বৈশিষ্ট্যগুলিকে বলা হয় ধ্বনির ধর্ম। ধ্বনির চারটি প্রধান ধর্ম, [এক] শক্তি, [দুই] দৈর্ঘ্য, [তিন] স্রব ও [চার] জাতি।

[এক] ধ্বনির শক্তি বলিতে বুঝায়, কোন ধ্বনির উপর আরোপিত বল। একটি শব্দের সবগুলি ধ্বনির উচ্চারণ সমান জোরে করা যায় না—কোনটিতে জোর বেশি লাগে, কোনটিতে জোর কম লাগে। যেটির উচ্চারণকালে বেশি জোর প্রয়োজন হয়, সেখানে স্বাসবায়ু অধিকতর বেগে বহির্গত হয়, তাহাতে ধ্বনির গাঙ্গীর্ঘ্যও বাড়িয়া যায়। উচ্চারণগত এই বল-প্রাধান্যকে ধ্বনির শক্তি বলা হয়।

সাধারণভাবে এই শক্তি বা জোরকে ইংরাজিতে accent বলে। ইংরাজী ছন্দে ধ্বনির শক্তিই প্রধানভাবে গণনীয়। এখানে শব্দগুলি accented ও unaccented syllable লইয়া গঠিত হয় : একটি শব্দের প্রধান অংশেই accent থাকে এবং অবস্থা-গতিকেও এই accent-এর স্থান পরিবর্তিত হয় না। Accented ও unaccented syllable-এর নিয়ম-বিশিষ্ট বিভাগে ইংরাজী ছন্দের এক একটি foot (= গণ) গঠিত হয়, এইরূপ এক একটি foot-এব পুনরাবৃত্তিতে এক একটি ছন্দ গড়িয়া উঠে, যেমন,

(i) Iambic = Unaccented + Accented :

The *uay* | was *long* | the *uind* | was *cold*
The *min* | strel *was* | in *firm* | and *old*

(ii) Trochaic = Accented + Unaccented :

Gen *tle* | *ri* *ver* | *gen* *tle* | *ri* *ver*
Lo *thy* | *streams* are | *stained* with | *gore*

এইরূপ Anapaestic = U + U + A, Dactylic = A + U + U ইত্যাদি।

সংস্কৃতেও অক্ষরের শক্তি ছন্দের প্রধান ভিত্তি। শক্তিভেদে অক্ষর দুই প্রকারের হয়—লঘু এবং গুরু। অল্প শক্তিতে উচ্চারিত ধ্বনি লঘু এবং বেশি শক্তিতে উচ্চারিত ধ্বনি গুরু। কোন্ কোন্ অক্ষর গুরু বা লঘু হইবে সংস্কৃতে তাহার বাঁধাধরা নিয়ম আছে :

সান্থস্বারচ্চ দীর্ঘচ্চ বিসর্গী চ গুরুত্ববেৎ ।

বর্ণসংযোগপূর্বচ্চ তথা পাদান্তগোঃপি ॥ (ছন্দোমঞ্জরী)

—অস্থান্যবৃত্ত অক্ষর, (কং, খং, গং, ঘং, ইত্যাদি), দীর্ঘ স্বরান্ত অক্ষর (আ, ঈ, উ, এ, ও, ঐ, ঔ), বিসর্গবৃত্ত অক্ষর (অঃ, চঃ, পঃ ইত্যাদি), সংবৃত্ত বর্ণের পূর্ব অক্ষর (যেমন, অ-ঞ্জ-লি'র 'অ') এবং পাদান্ত অর্থাৎ শ্লোকের প্রত্যেক চতুর্থাংশের শেষ অক্ষর গুরু হইবে ।

সংস্কৃতে অক্ষরগুলি লঘু-গুরু ভেদে সন্নিবিষ্ট হইয়া এক একটি 'গণ' সৃষ্টি করে । যেমন, 'ঋ' গণ = গুরু + গুরু + গুরু, (মা-রা-বী, না-রী-ণাং); 'ঌ' গণ = লঘু + লঘু + লঘু (চ-ল-তি, হ-স-তি, ন-থ-লু); 'স্ত' গণ = গুরু + লঘু + লঘু (সৈ-ক-ত, ব-দ্ধ-ন) ইত্যাদি । এইরূপ দশটি 'গণ' আছে । ছন্দের পাদে বা চরণে নিয়মাত্মসারে ইহাদের পুনরাবৃত্তি হয় ; তাহার ফলে ধ্বনি-প্রবাহে তরঙ্গ উথিত হয় । যেমন,

(১) | | | | | || | | | | | ||
শশি বদনানাং | ব্রজতরুণীনাম্
| | | | | || | | | | | ||
বচন স্ত্রধোম্মিঃ | মধুরিপুত্রৈচ্ছং ||

ইহা ষড়্ভুজা বৃত্তি ; ত্রিলঘু + আদি লঘু গুরুদ্বয়শেষ—এইরূপ দুইটি 'গণ' লইয়া ইহার প্রতিটি পদ গঠিত ; ছন্দের নাম 'শশিবদনা' ।

(২) | | | | | | | || | | | | | | | ||
সুরজ্জমূল মণ্ডপে বিচিত্র রত্ন নিশ্চিতে
লসদ্বিতানভূষিতে সলীলবিন্দ্ৰমালসম্ ।

ষোড়শাক্ষরা বৃত্তি ; (লঘু + গুরু + লঘু) + (গুরু + লঘু + গুরু) + লঘু + গুরু এইরূপ ৮টি অক্ষরের দুইবার আবৃত্তিতে মোট ষোল অক্ষরের পাদ সৃষ্টি হয় ; ছন্দের নাম 'পঞ্চচামর' ; এই ছন্দে একটি পদে যথাক্রমে (লঘু + গুরু) অক্ষর আট বার আবর্তিত হয় ।

শক্তিভেদে অক্ষরের বিভাগ বাঙলা ছন্দের মুখ্য কথা নয়, কারণ বাঙলায় অক্ষরের লঘুত্ব বা গুরুত্ব সুনির্দিষ্ট নয় । সাধারণ কথায়-বার্তায় শব্দের আত্ম অক্ষরে যে শক্তি থাকে, অগ্র শব্দের সহিত সংবৃত্ত হইলে অক্ষরের সে শক্তি লোপ পায় । (দ্রষ্টব্য ভাষাপ্রকাশ বাক্যলা ব্যাকরণ, পৃঃ ৮৩) । তবে বাঙলা ছন্দে অক্ষরগত শক্তি হইতে বৈচিত্র্য সৃষ্টি হয় অগ্রপ্রকারে অর্থাৎ প্রবল স্বাভাব্যতের ফলে ।

স্বাভাব্য বা স্বরাভ্যাত

সাধারণভাবে কোন অক্ষরে যে শক্তি থাকে, প্রবল ঐক দেওয়ার ফলে তাহাদেও আরও শক্তি বৃদ্ধি হয় । এইরূপ ঐককে স্বাভাব্য বা স্বরাভ্যাত

ফলে। বাঙালার সাধারণতঃ প্রতিশব্দের আভ্য অক্ষরে এই ঝাঁক থাকে। কিন্তু অর্থানুসারে বা শব্দের অভ্যরোধে বাক্যকে যখন ধণ্ডে ধণ্ডে বিভক্ত করিয়া উচ্চারণ করা হয়, তখন বাক্যধণ্ডের প্রথম শব্দটির আদি অক্ষরেই প্রবল ঝাঁক পড়ে, তাহার ফলে, স্বতন্ত্র অবস্থায় সাধারণভাবে শব্দের আদিতে যে ঝাঁক থাকে, তাহা লোপ পায়। ইহা বাঙলা ভাষার উচ্চারণগত একটি প্রধান বিশিষ্টতা।

আদি অক্ষরে ঝাঁক দেওয়ার ফলে, অত্যন্ত ধ্বনিতে নানারূপ পরিবর্তন ঘটে : (১) প্রথমাঙ্করে ঝাঁকের ফলে পরবর্ত্তী স্বরান্ত অক্ষর হলন্ত হইয়া যায়, যেমন, জল > জন্, দিন > দিন্, (২) এক শব্দে দুইয়েব অধিক অক্ষর থাকিলে, ঝাঁকের ফলে তাহা দুই অক্ষরে পরিণত হয়, যেমন, পাগল / পাগ্‌লা, পাগল্‌। এইরূপ শ্বাসাঘাতের ফলে শব্দমধ্যে একটি স্পন্দন-তরঙ্গ সৃষ্টি হয়, আহত-অনাহত অক্ষর পাশাপাশি অবস্থানের জন্যই এই তরঙ্গ সৃষ্টি হইয়া থাকে। বাক্যধণ্ডের প্রথম শব্দটির আদি অক্ষরে ঝাঁক দেওয়ার ফলে বাঙালার এক বিশিষ্ট ছন্দ-হিল্লোল উদ্ভব হয়, যেমন,

রাত পোহালো | ফরসা হোলো | ফুটলো কত | ফুল
কাপিয়ে পাখা | নীল পতাকা | জুটলো অলি | কুল।

[জুই] দৈর্ঘ্য ধ্বনির আর একটি ধ্ম। দৈর্ঘ্য বলিতে সেই ধ্বনিটির উচ্চারণেব কাল-পরিমাণকে বুঝায়। তন্ম্বে বলা হইয়াছে, ‘কালপ্রেরিতম্ শব্দসৃষ্টিঃ’—কাল-নিয়ন্ত্রিত জুইযাই ধ্বনির সৃষ্টি হয়। যতক্ষণ ধরিয়া একটি ধ্বনি একটি বিশেষ অবস্থানে উচ্চারিত হয়, সেই সময়ের উপরেই ধ্বনিটির দৈর্ঘ্য নির্ভর কবে। ধ্বনি-বিজ্ঞানে উচ্চারিত ধ্বনির দৈর্ঘ্য নিকৃপিত হয় একটি হ্রস্বস্বরের উচ্চারণকালের কাল-পরিমাণ দিয়া। ব্যঞ্জনধ্বনি প্রায় অজুকার্য—ইহার পূর্ণ ও স্পষ্ট উচ্চারণ হয় না; স্বরধ্বনিই পূর্ণ ও স্পষ্ট উচ্চারিত ধ্বনি। অতএব ধ্বনির মাপ বলিতে, যে স্বরকে আশ্রয় করিয়া ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছ উচ্চারিত হয়, সেই স্বরের মাপকেই বুঝায়। একটি মৌলিক হ্রস্ব স্বরধ্বনির উচ্চারণের কাল-দৈর্ঘ্যই পূর্ণোচ্চারিত ধ্বনির স্বল্পতম দৈর্ঘ্য এবং ইহাই ধ্বনি মাপিবার মানদণ্ড।

ধ্বনি মাপিবার মানদণ্ড ‘মাত্রা’

ধ্বনি মাপিবার এই মানদণ্ডকে বলা হয় মাত্রা (Mora) ; সংস্কৃতে মাত্রা শব্দটির অর্থ কাল-দৈর্ঘ্য । ইহাকে ‘কলা’ নামেও অভিহিত করা হইয়াছে । তবে বলা হইতেছে,

কালেন যাবতা স্বীয়োহন্তঃ স্বং জাহুমণ্ডলম্ ।

পর্যোতি মাত্রা সা তুল্যা স্বয়ৈক শ্বাসমাত্রয়া ॥ (প্রপঞ্চসারতন্ত্র)

—নিজের জাহুমণ্ডলে একবার মাত্র হাত বুলাইতে যতক্ষণ সময় লাগে, ততটুকু কাল-পরিমাণকে মাত্রা বলে : একমাত্রা এক শ্বাস ফেলিবার কালপরিমাণ । ছন্দশাস্ত্রে মাত্রাকে বলা হয়—‘অক্ষরাবয়বরূপা’ । বাগ্‌বজ্রের স্বল্পতম প্রাশাসে একটি মৌলিক স্বরাশ্রিত যে ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছ উচ্চারিত হয়, তাহার উচ্চারণেব কাল-পরিমাণ এক মাত্রা । মাত্রাই ধ্বনি মাপিবার মান ।

সাধারণতঃ আমরা বলিয়া থাকি—এই অক্ষরটি এক মাত্রার, এই অক্ষরটি দুই মাত্রার । বস্তুতঃ অক্ষর মাত্রই এক মাত্রার, অক্ষর স্থিরমাত্রিক । ধর্মশাস্ত্রে ‘অক্ষর’ কথাটি এই অর্থেই ব্যবহৃত হয় : গুণতঃ, ধর্মতঃ, অবয়বতঃ ও স্বরূপতঃ যাহার অপচয় (ক্ষরণ) নাই, তাহাই অক্ষর । অক্ষর নিরূপাধি । যে বর্ণধ্বনি অক্ষরকে আশ্রয় করে, তাহা উপাধিবিশিষ্ট—অর্থাৎ স্বর, ব্যঞ্জন—এইগুলি উপাধি-বিশিষ্ট, ইহাদের ক্ষরণ আছে, স্থিতি-স্থাপকতা আছে । যেহেতু ধ্বনি-গুচ্ছের মধ্যে স্বরধ্বনিই স্পষ্ট এবং স্বয়ংপূর্ণ—এইজন্ত ধ্বনির দৈর্ঘ্য এই স্বরধ্বনির দৈর্ঘ্য অনুসাবেই নির্ণীত হয় । মাত্রা (মাপ) প্রকৃতপক্ষে স্বরেরই মাপ । মাত্রা নির্ণয়ে প্রমাদ সৃষ্টি হয়, ধ্বনি-বর্ণের আকৃতি লইয়া । ব্রাহ্মীলিপি হইতে যে সকল লিপিমালার সৃষ্টি হইয়াছে, তাহা অক্ষরাব্রূক (Syllabic), এইজন্ত বর্ণের চেহারা দেখিয়া, তাহাতে কয়টি ধ্বনি আছে, তাহা বুঝিবার উপায় নাই । সংস্কৃত উচ্চারণ-রীতি অনুযায়ী ‘জল’ এবং বাঙলা উচ্চারণ-রীতি অনুযায়ী ‘জল্’ দুইই ‘জল’ লিখিয়া বুঝানো হয় : কিন্তু প্রথম রীতির উচ্চারণ অনুসারে উহাতে আছে ‘জ্ + অ + ল্ + অ’ এই চারিটি ধ্বনি, দুইটি অক্ষর ; কিন্তু দ্বিতীয় রীতির উচ্চারণানুসারে ‘জল’ শব্দটিতে আছে একটি অক্ষর, তিনটি ধ্বনি (জ্ + অ + ল্) ; কিন্তু এই শব্দটিকে এককভাবে উচ্চারণ করিবার সময়, পনের ‘অ’-কার লোপের ক্ষতি পূরণের জন্ত পূর্বের স্বরটি দীর্ঘ করিয়া উচ্চারণ করা হয়,—জ-অল্ । অতএব ‘জল্’-এর ‘জ’-এর মধ্যে যে দুইটি অ-কার আছে

শব্দ-চিত্র দেখিয়া তাহা বুঝিবার উপায় নাই। বাঙলায় একক উচ্চারণে ‘জল’ হ্রস্ব অক্ষর এবং ইহার দৈর্ঘ্য দুই মাত্রা।

ইংরাজিতে স্বরের হ্রস্বতা-দীর্ঘতা স্বীকার করা হয় না : স্বরাধাত (স্বাসাধাত) দিয়া Syllable-এর বিচার করা হয় : সব Syllableকে এক মাপের মনে করা হয়। ইংরাজি উচ্চারণে ‘Lit’ এবং ‘Light’ একই মাপের। ‘ই’ উচ্চারণে যতটুকু সময় লাগে, ‘আই’ উচ্চারণেও ততটুকু সময় লাগে। এখানে অক্ষর ও স্বর উভয়ই স্থিরমাত্রিক,

In English...the length has nothing to do with the poetical accent (Bain)

সংস্কৃতে অক্ষরের লঘু-গুরুভেদ তো আছেই, উপরন্তু ইহাতে আছে হ্রস্ব-দীর্ঘের বিচার। ধ্বনির দৈর্ঘ্য বা কাল-পরিমাণ অর্থাৎ মাত্রা এখানে নির্দিষ্ট। উচ্চারণের কাল-পরিমাণের দিকে লক্ষ্য রাখিয়াই সংস্কৃতে স্বরধ্বনির হ্রস্ব, দীর্ঘ, প্লুত এই তিনটি ভাগ করা হইয়াছে : একটি হ্রস্বস্বর উচ্চারণ করিতে যত সময় লাগে, দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণে তাহার দ্বিগুণ সময় লাগে (অর্থাৎ উচ্চারণের কালপরিমাণ দ্বিগুণ হয়) এবং প্লুত স্বরের উচ্চারণে হ্রস্বের তিনগুণ সময় লাগে। অতএব হ্রস্বস্বর একমাত্রিক, দীর্ঘস্বর দ্বিমাত্রিক এবং প্লুতস্বর তিন মাত্রিক :

একমাত্রো ভবেদ্ হ্রস্বো দ্বিমাত্রো দীর্ঘ উচ্যতে।

ত্রিমাত্রস্ত প্লুতো জ্যেযো ব্যঞ্জনধাক্ষমাত্রকম্ ॥

—অর্থাৎ অ, ই, উ, ঋ, হ্রস্ব এবং এক মাত্রা, আ, ঈ, ঊ, ঋ, এ, ঐ, ও, ঔ, —দীর্ঘ এবং দুই মাত্রা। দীর্ঘ অর্থ হ্রস্বের দ্বিরাবৃত্তি বা সংযোগ, যেমন, আ = অ + অ, ঈ = ই + ই, ঊ = উ + উ। সংস্কৃতে হ্রস্ব স্বর কখনও দীর্ঘ হয় না, দীর্ঘও কখনও হ্রস্ব হয় না : কিন্তু হ্রস্ব-দীর্ঘ নির্কিশেষে সকল স্বরই আত্মানে, রোদানে, বা গানে প্লুত (তিন মাত্রা) হইতে পারে : যেমন,

কি (= ক + ই) —হ্রস্ব। কী [= ক + ঈ (= ই + ই)] —দীর্ঘ।

কি-ই-ই বা কী-ঈ-ঈ —প্লুত

সংস্কৃতে লঘু ও গুরু অক্ষরেরও মাত্রা ভেদ আছে। ‘হ্রস্বং লঘু। সংযোগে গুরু। দীর্ঘক।’—লঘু হ্রস্ব, গুরু দীর্ঘ। কোন কোন অক্ষর গুরু হইবে তাহাও নির্দিষ্ট। অতএব সংস্কৃতে ধ্বনির দৈর্ঘ্য-নির্ণয়ে অর্থাৎ স্বরের মাত্রা-নির্ণয়ে কোন মৌলযোগ নাই, সব নিয়মে বাধা।

কিন্তু প্রাকৃত ও অপভ্রংশ ভাষায়, এই নিয়মের ব্যতিক্রম দেখা যায়। সেখানে হ্রস্ব বা দীর্ঘ স্বর যেন তাহাদের নির্দিষ্ট মাত্রা হারাইয়া ইচ্ছামত দীর্ঘ বা হ্রস্ব হইতেছে। তাই পিকল বলিতেছেন,

দীহো বিম্ব বগ্নো লহ জীহা পঢ়ই হোই সে বি লহ ।

বগ্নো বি তুরিঅ পঢ়িও দোস্তিগ্নে একং জাগেই ॥

—লঘুভাবে পাঠ করিলে দীর্ঘ বর্ণও লঘু হইয়া যায় অর্থাৎ দীর্ঘ তাহার গুরুত্ব হারাইয়া ফেলে। দ্রুত পঠনে—দুই বা তিন বর্ণও এক বর্ণের সামিল হয়।

হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণে মাত্রাগত শিথিলতা, বাঙলা ভাষাতেই বেশি। মনে হয়, হ্রস্বস্বরের দীর্ঘীকরণ এবং দীর্ঘ স্বরের হ্রস্বীকরণ প্রাকৃত ও অপভ্রংশ হইতে চলিয়া আসিতে আসিতে, বাঙলায় হ্রস্ব-দীর্ঘস্বের বন্ধন একেবারেই শিথিল হইয়া গিয়াছিল। তাই বাঙলায় স্বরের দৈর্ঘ্য বাধাধরা নয়। স্বরের উচ্চারণে মুখবির বিবৃত (open) থাকে, এই জন্ত অতি সহজে ইহার দৈর্ঘ্যের তথ্য মাত্রার সঙ্কুচন ও প্রসারণ সম্ভব। প্রয়োজনানুসারে স্থলবিশেষে একই স্বর হ্রস্ব, দীর্ঘ বা গুত হইয়া উচ্চাবিত হইতে পারে। যেমন,

“অ্যা” স্বরের সাধারণ উচ্চারণ হ্রস্ব : ‘গোটা দুই ছাগল অ্যা-অ্যা করিয়া ডাকিয়া উঠিল।’ কিন্তু বিস্ময় প্রকাশ কবিত্তে ‘অ্যা’ দীর্ঘ হয়—‘অ্যা, বলো কি দাদা!’ (অ্যা=অ্যা—)। আবাব কান্নার স্তবে ‘অ্যা’ আবও দীর্ঘ, অর্থাৎ গুত উচ্চারণ হয়,

দাদা বলে গাধা তুই লিখবি পড়বি না ?

অমনি আমি কেঁদে বলি, অ্যা-অ্যা-অ্যা ॥

মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষরের উচ্চারণে স্বর এক মাত্রার হইয়াই উচ্চারিত হয় প্রয়োজনবিশেষে দীর্ঘও হয়, যেমন, ‘হী হী শবদে অটবী পুরিছে’ বা ‘আদিল যত বীরবৃন্দ’—এখানে ‘হী’, ‘আ’, ‘বী’, দীর্ঘ ও দুই মাত্রার। যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষর এবং হলন্ত অক্ষরের উচ্চারণ সম্পর্কেও এই একই নিয়ম। ইহাও কোথাও হ্রস্ব, কোথাও দীর্ঘ,—‘কৈলাস শিখর অতি মনোহর’ কিংবা ‘বড় বৌ লো, রান্না চড়া’—এখানে ‘কৈ’, ‘বৌ’-হ্রস্ব এবং একমাত্রার, কিন্তু—‘হারোয়ান গায় গান শোন ঐ রামা হৈ’, কিংবা ‘একি কৌতুক করিছ নিত্য ওগো কৌতুকময়ী’—এখানে ঐ, হৈ, কৌ—যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষরের স্বরগুলি দীর্ঘ ও দুই মাত্রার। ‘হাতে দধিপাত্র মালা দ্রৌপদী স্নানরী’—এখানে

‘পাশ্চ’এর ‘পাত্’, ‘স্বন্দরী’র ‘স্বন্’ প্রভৃতি হলন্ত অক্ষর এবং ‘জৌপদী’র ‘জৌ’ বৌগিক স্বরান্ত অক্ষর—সব একমাত্রার এবং ‘বিয়ের কুলটি ফোটা’র আগেই গায়ে হজুদ যার—এখানেও ‘য়েয়’, ‘ফুল’, ‘টা’র, ‘লুদ’ প্রভৃতি একমাত্রার, কিন্তু ‘মহাভারতের কথা অমৃত সন্ধান’—এখানে ‘তের’, ‘মান’ প্রভৃতি হলন্ত অক্ষরগুলির স্বরের উচ্চারণ দীর্ঘ ও দুই মাত্রার।

তবে উচ্চারণ সম্পর্কে বাঙালী যে একেবারে মাত্রাজ্ঞানহীন তাহা বলা চলে না। বাঙলা উচ্চারণেও স্বরের হ্রস্বতা-দীর্ঘতা সম্পর্কে দুই একটি নিয়ম প্রচলিত আছে :

স্বরধ্বনির হ্রস্বতা দীর্ঘতা সম্বন্ধে বাঙলা উচ্চারণে কতকগুলি বিশেষ নিয়ম আছে। সমগ্র শব্দটির দৈর্ঘ্যের সহিত তদন্তর্গত স্বরধ্বনির দীর্ঘতা বা হ্রস্বতা বিজড়িত। Monosyllabic অর্থাৎ একাক্ষর পদ, সাধারণতঃ বাঙলায় দীর্ঘ করিয়া উচ্চারিত হয় : দিন (দিবস), দীন (দরিদ্র), দিন (= দিউন, আপনি দান করুন), দীন (মুসলমান ধর্ম)—এই চারিটি একাক্ষর শব্দের উচ্চারণ এক প্রকারের—একক অবস্থিত বা উচ্চারিত হইলে, চারিটিই দীর্ঘ করিয়া উচ্চারিত হয় ; কিন্তু একাধিক অক্ষরের পদে, অথবা এক নিঃশ্বাসে উচ্চারিত বাক্যে আসিলে, এই শব্দের ই-ধ্বনি দীর্ঘ হইতে হ্রস্ব হইয়া দাঁড়ায় ; যথা দিন-কাল ; দীন-হুখী ; বইটি আমাষ দিনতো ; দীন-তুনিয়ার মালিক। তজ্রপ ‘এক’ [অ্যা-ক্]—একাক্ষর এই শব্দে ঝা-কা-র দীর্ঘ ; কিন্তু ‘একা,’ ‘একটা’ প্রভৃতি একাধিক অক্ষরের পদে ঝা-কা-র হ্রস্ব ; ‘জল’—এখানে অ-কা-র দীর্ঘ ; কিন্তু ‘জলা, জলটুকু’—এখানে অ-কা-র হ্রস্ব। বাঙলা ছন্দে এইজন্ত স্বরধ্বনির হ্রস্বতা বা দৈর্ঘ্য বাধাধরা নহে, একই স্বরধ্বনি অবস্থান-গতিকে হ্রস্ব বা দীর্ঘ দুই-ই হইয়া থাকে। সংস্কৃতে ‘আ, ঈ, উ, ঋ, এ, ঐ, ও, ঔ’ সর্বদা দীর্ঘ ; বাঙলায় এগুলি হ্রস্বও হয়, দীর্ঘও হয়, তজ্রপ সংস্কৃতে ‘অ, ই, উ, ঋ’ সদা হ্রস্ব, কিন্তু বাঙলায় এগুলি দীর্ঘও হয়।

= সম্মুখ সমরে পড়ি বীর চুড়ামণি =

এখানে ‘সমরে’ শব্দের ঝা-কা-র, ‘চুড়া’ শব্দের উ-কা-র ও ঝা-কা-র—সবগুলিই হ্রস্ব ; সংস্কৃতে এক্রপ হওয়া সম্ভব ছিল না—ইহাধিককে টানিয়া দীর্ঘ করিয়া পড়িতে হইত। আবার ‘সম্মুখ’ শব্দটিকে তিন

অক্ষরের [সম্মুখ-ধ] করিয়া না পড়িয়া, দুই অক্ষরের [সম্মুখ-ধ] করিয়া পড়িলে, 'স্ব'এর উ-ধ্বনি ধ-এর অ-কারের লোপকে পূরণ করিবার জন্ত, দীর্ঘ হইয়া উচ্চারিত হয়। আবশ্যকমত পরবর্তী অক্ষরের লোপকে পূরণ করিয়া লইবার জন্ত, পূর্ব অক্ষরের দীর্ঘীকরণ ঘটে; ঐ অক্ষরের স্বরধ্বনি দীর্ঘ হইয়া যায় এবং একাক্ষর শব্দ স্বতন্ত্র অবস্থিত হইলে দীর্ঘস্বরযুক্ত হইয়া থাকে।^১

মাত্রা স্থিরীকরণ সম্পর্কে বাঙলা ভাষায় মোটামুটি এই নিয়মই অনুসরণ করা হয়।

ধ্বনির দৈর্ঘ্য অর্থাৎ মাত্রা দ্বারাই বাঙলা ছন্দের বিচার হয়। মাত্রাসমকষ্মই এই ছন্দে সামঞ্জস্য ও ঐক্যের স্রবণ বিস্তার করে। তবে কোথায় কত মাত্রা হইবে, তাহা কান দিয়া স্থির করিতে হয়। কোন কোন ছন্দে মাত্রার ঘন ঘন দীর্ঘীকরণের ফলে চমৎকার ধ্বনি বৈচিত্র্যের সৃষ্টি হয়, যেমন,

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
নন্দ-নন্দন চন্দ চন্দন গন্ধ-নিন্দিত অঙ্গ ।

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
জলদ-সুন্দর কণ্ঠ-কন্দর নিন্দি সিদ্ধুর ভঙ্গ ॥

[তিন] ধ্বনির আর একটি বিশিষ্টতা ইহার সুর। স্বাসবায়ু বহির্গত হইবার সময় কণ্ঠতন্ত্রীতে একপ্রকার কম্পন জাগে; কণ্ঠনালীতে বেশি বায়ু জমা হইলে এই কম্পন উচ্চ বা ঘোষণামে উচ্চারিত হয়। কম্পন যত দ্রুত হয়, সুরও তত তীব্র ও উচ্চ হইয়া উঠে, কম্পন ধীর হইলে সুরের তীব্রতা কমিয়া যায়। সুরের এই উন্নয়ন-অবনমনকে বাক্যের সুর (Pitch বা musical accent) বলে।

কণ্ঠস্বরের উন্নয়ন-অবনমন-জনিত সুরের খেলা বৈদিক ভাষার একটি প্রধান বিশেষত্ব ছিল। সুরের তীব্রতা ও মৃদুতা অনুসারে ইহা তিন প্রকারের হইত : উদাত্ত (উচ্চ), স্বরিত (মধ্যম), অন্তদাত্ত (নিম্ন)। বাঙলা উচ্চারণের প্রধান বিশেষত্ব সুর নয়, ঝোঁক—এই জন্ত কোন বিশেষ শব্দের উচ্চারণে ইহাতে সুর ওঠে না : 'ঝোঁকের বদলে সুর দিয়া যদি বাঁজালা শব্দ উচ্চারণ করা যায়,

^১ ভাষাগ্রকাশ বাঙ্গালা ব্যাকরণ—ডাঃ সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় ।

তাহা হইলে তাহা বড়ই হান্ধকর লাগিবে।’ তবে দুই-একটি অব্যয়-শব্দে সুর যোগ করিয়া ধ্বনির উন্নয়ন ও অবনমন দেখানো সম্ভব ; যথা,

* ‘ হাঁ *—উচ্চ হইতে উন্নীতমাম = প্রাণে

*—হাঁ *— উচ্চ সমরেধ সুর = স্বীকারে

* হাঁ (* হাঁ—:) *— আকস্মিক দ্রুত উচ্চারণ = অনাদরে ।’

সাধারণতঃ স্বতন্ত্র শব্দে সুর না আসিলেও, সমগ্র বাক্যকে অবলম্বন করিয়া বাঙলা ছন্দে সুরের প্রয়োগ দেখা যায়। সুর গানের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ ; আর প্রাচীন বাঙলা কাব্যের অধিকাংশই ছিল গান। এইজন্য প্রাচীন বাঙলা ছন্দে সুরের সমাবেশ হইত। এখনও কণকঠাকুরদের কথকতায় সুরের অনুরণন শ্রুতিগোচর হয়। সুরের টানে একদিকে যেমন ছন্দের মধ্যে ধ্বনির অল্পতা বা বাহুল্য দোষ কাটিয়া যায়, তেমনই আবার ছন্দে গান্ধীর্ঘ্যও সৃষ্টি হয়। বাঙলা ছন্দের তান-প্রধান, ধ্বনি-প্রধান ছন্দের নামগুলি সুরের নিম্ন ও মধ্যম গতিভঙ্গি হইতেই সৃষ্টি হইয়াছে। অধ্যাপক তারাপদ ভট্টাচার্য্য বলেন :

দীর্ঘপর্কের ছন্দে গম্ভীর সুরের, হ্রস্বপর্কের ছন্দে তীব্র সুরের এবং

মধ্যপর্কের ছন্দে মধ্যম সুরের আগম স্বাভাবিক। (ছন্দোবিজ্ঞান)

[চার] জাতি ধ্বনি (Tone colour) ধ্বনির আর একটি বিশেষত্ব। এই ধ্বনিদ্বারা কোন্ ধ্বনি কোন্ জাতের তাহা বুঝা যায়। পক্ষীর কুজন, হস্তীর বৃংহণ, অশ্বের হেঁবা, মেঘের গর্জন—এক এক জাতীয় ধ্বনি। মনুষ্যের কণ্ঠোদগীর্ণ ধ্বনি ভিন্নজাতের। মনুষ্যেব কণ্ঠধ্বনিতেও যে দ্রুততা ও ধীরতা, গান্ধীর্ঘ্য ও মৃদুতা, মাধুর্য্য ও কার্কশ্য থাকে, তাহা ধ্বনির এই জাতিধ্বনিদ্বারাই অনুমেয়। সুর ও বাঞ্জনভেদে ধ্বনির দুইটি প্রধান শ্রেণী। উচ্চারণ-স্থান, নিঃশ্বাসের গতি, উচ্চারণের প্রণালী অর্ন্তসারে ইহারাও আবার নানা জাতিতে বিভক্ত। কণ্ঠ, তালু, মূর্দ্ধা, দন্ত ও ওষ্ঠকে অবলম্বন করিয়া যথাক্রমে কণ্ঠ (ক্, খ্, গ্, ঘ্, ঙ্, ঞ), তালব্য (চ্, ছ্, জ্, ঝ্, ঞ্, ই), মূর্দ্ধন্ত (ট্, ঠ্, ড্, ঢ, ণ্, ঞ্), দন্ত্য (ত্, থ্, দ্, ধ্, ন্) এবং ওষ্ঠ্য (প্, ফ্, ব্, ভ্, ম্, উ) প্রভৃতি ধ্বনির উদ্ভব হয়। ইহা ছাড়াও আরও নানা জাতীয় ধ্বনি আছে, যেমন, উন্নধ্বনি (শ্, ষ্, স্, হ্), নাসিক্যধ্বনি (ঙ্, ঞ্, ণ্, ন্, ম্), অল্পপ্রাণ ধ্বনি (ক্, চ্, ট্, ত্, প্, গ্, জ্, ড্, দ্, ব্), মহাপ্রাণ ধ্বনি (খ্, ছ্, ঠ্, থ্, ফ্, ঙ্, ঞ্, ণ্, ন্, ম্)

ঘ, ঝ, ঢ, ধ, ভ), কম্পনজাত ধ্বনি (ঝ), পার্থক্য ধ্বনি (ল), কাকুধ্বনি (শীৎকার), চুমকুড়ি ধ্বনি ইত্যাদি ।

বাষ্টিগত ভাবে ইহা শব্দমধ্যে ঝঙ্কার সৃষ্টি করে । সামগ্রিকভাবে ছন্দপ্রবাহে
 ছন্দের মিল ঝঙ্কার সৃষ্টিতেও ধ্বনির জাতিধর্মের দান কম নয় । সমাজীয়
 ধ্বনিদ্বারা ছন্দে চরণান্তিক মিল সৃষ্টি করা হইয়া থাকে ;

যেমন, ইংরাজিতে : Over the world under the tree,
 Nobody knows what things I see.

বাঙলায় : পান্নাব অঙ্গুলি দিতে দিতে আয়্ন গো
 হরি-চবণ-চ্যুতা গন্ধাব প্রায়্ন গো

স্বজাতীয় ধ্বনির পুনঃপুনঃ আবির্ভাবে, ছন্দে অল্পপ্রাস-জনিত ঝঙ্কার সৃষ্টি
 হয় । যেমন,

ইংরাজিতে : The fair breeze blew
 The white foam flew
 The furrow followed free.

সংস্কৃতে : পততি পতত্রে বিচলতি পত্রে শক্তিভ ভবদুপযানম্ ।
 বচযতি শয়নং সচকিত নয়নং পশ্চতি তব পছানম্ ॥

বাঙলা ছন্দে নানাদিক হইতে সমজাতীয় ধ্বনি-প্রযোগে বৈচিত্র্য সৃষ্টি
 করা হয় । যেমন,—

(১) মশ্‌গুলা বুলবুল বনফুল গন্ধে }
 বিল্কুল অলিকুল গুঞ্জবে ছন্দে } পদান্তিক ও চরণান্তিক মিল ।

(২) রজনী গন্ধা বাস বিলালো } প্রথম ও দ্বিতীয় চরণে
 সজনী সন্ধ্যা আসবি না লো } বর্ণগত মিল ।

(৩) চন্দ্র চুড জটা জালে আছিলো যেমতি জাহ্নবী ।
 [এক জাতীয় তালব্যধ্বনি চ, ছ, জ-এব মিল]

(৪) একি এ প্রকাণ্ড কাণ্ড সম্মুখে আমাব
 অসীম আকাশ প্রায় নীল জল রাশি ;
 ভয়ানক তোলপাড় করে অনিবার
 মুহূর্ত্তেকে যেন সব ফেলিবেক গ্রাসি ।

[প্রথম ও তৃতীয় এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে চরণান্তিক মিল । ইহাকে
 পর্যায় সম মিল বলে]

- (৫) বড়ই নিচুর আমি ভাবি তারে মনে
লো ভাষা গীড়িতে তোমা গড়িল যে আগে
মিত্রাক্ষর রূপ বেড়ি ! কত ব্যথা লাগে
পর যবে এ নিগড় কোমল চরণে ।

[দ্বিতীয় ও তৃতীয় চরণে চরণান্তিক মিল ; ইহাকে মধ্যসম মিল বলে ।]

যে ছন্দে চরণান্তিক মিল থাকে না, সেখানে মিলের অভাব সমজাতীয় ধ্বনির পুনরাবৃত্তি দ্বারা পূরণ করা হয়। মাইকেলের অমিত্রাক্ষর ছন্দে এইরূপ ধ্বনি-সামঞ্জস্যের প্রচুর দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়,—যথা,

- (১) সশঙ্ক লঙ্ঘন শূর স্রিলা শঙ্করে ।
(২) দুর্দান্ত দানবে দলি নিস্তারিলা তুমি
দেবদলে নিস্তারিণি ; নিস্তার অধীনে
মহিমমর্দিনি, মর্দি দুর্ন্দদ রাক্ষসে ।

ছেদ ও যতি

ছেদ—একটি বাক্যের সমগ্র অংশকে এক নিঃশ্বাসে উচ্চারণ করা অসম্ভব ; ফুসফুসকে বিশ্রাম দিবার জন্য বাক্যমধ্যে কোথায়ও কোথায়ও থামিতে হয়। অবশ্য যেখানে-সেখানে থামিলে চলে না, যেখানে বাক্যাংশে একটি অর্থ পরিস্ফুট হয়, সেইখানেই বিরাম নিতে হয়। এইরূপ বিরামকে বাঙলায় ছেদ, ইংরাজিতে Breath pause বা Sense pause বলে। বাক্যের শেষে এই ছেদ দীর্ঘকাল স্থায়ী হয়—এই জন্য ইহাকে ‘পূর্ণছেদ’ বলে ; বাক্যের মধ্যে অর্থবাচক পদসমষ্টির পর যে সামান্য বিরতি দেওয়া হয়, তাহাকে ‘উপছেদ’ বলে। বাঙলায় পূর্বে বাক্যমধ্যস্থ ছেদকে বুঝাইবার জন্য কোন চিহ্ন ব্যবহৃত হইত না, ইংরাজির অনুকরণে বর্তমানে কমা, সেমিকোলন ইত্যাদির প্রচলন হইয়াছে। প্রাচীন বাঙলা কবিতায় পূর্ণবিরতি বুঝাইবার জন্য এক দাঁড়ি (।) এবং দুই দাঁড়ি (।।) ব্যবহার করা হইত।

গত্রে কিম্বা পত্রে সর্বত্রই বাক্যমধ্যে অর্থ অনুসারে বা শ্বাসের অনুরোধে এইরূপ ছোট ছোট ছেদ পড়ে ; যথা—

- (১) ভগবান ! টাকা-কড়ি, ধন-দৌলত, বিদ্যাবুদ্ধি ঢের তো তোমার
অনুরক্ত ভাণ্ডার হইতে দিতেছ দেখিতেছি ; কিন্তু এতবড় একটা
মহাপ্রাণ তুমি আজ পর্যন্ত কয়টা দিতে পারিলে ? (শরৎচন্দ্র)

(২) কিন্তু জেনে শুনে তবু কাঁদে এ পরাণ
অবোধ। হৃদয়-বৃক্ষে ফুটে যে কুসুম,
তাহারে ছিঁড়িলে কাল, বিকল হৃদয়
ডোবে শোক-সাগরে, মৃণাল যথা জলে,
যবে কুবলয়-ধন লয় কেহ হরি। (মাইকেল)

(৩) তুহিন, তুষার রাশি !
বাজ-বিদ্যুৎ !—তারি মাঝে প্রাণ উঠিয়াছে উল্লসি' !
'নাদির ! নাদির !'—আর কাজ নাই ; বুঝিয়াছি কারে বলে- -
মাটিতে এ মাথা রাখিবার আগে দ'লে নেওয়া পা'র তলে ।
(মোহিতলাল)

যতি—কিন্তু অর্থ বা স্বাসের বিরতি ছাড়াও কবিতায় আর এক প্রকার
বিরতি দেখা যায়। কবিতার সৌন্দর্য্য প্রত্যুত এই বিরতির উপরেই নির্ভর
করে। ছন্দশাস্ত্রে এই বিরতিকে বলা হয় 'যতি'। ইংরাজিতে 'যতি'কে বলা
হয় *Cæsura* :

The measures of poetry are gathered together in groups,
each group being cut off from that following it by a
pause or *cæsura*. (Bain)

ইংরাজিতে একটি *verse* বা *metrical line*-এর শেষে পূর্ণ যতি থাকে এবং
সেখানে মিল পড়ে ; কিন্তু *Blank Verse*-এ এই পূর্ণ যতি (*final pause*)
চরণের মধ্যেও পড়িতে পারে। ইংরাজি ছন্দে একটি *verse line*-এর মধ্যে
যে বিরতি পড়ে, তাকেই বলে '*cæsura proper*' : সাধারণতঃ দুই বা
তিন বা চার *foot*-এর পর এই যতি পড়িয়া থাকে, যেমন,

Eternal sunshine | of the spotless mind,

Each prayer accepted | and each wish resigned.

ইংরাজিতে এই যতি কখনও একটি শব্দের মধ্যে পড়ে না, সর্বদাই শব্দের শেষে,
দুই বা ততোধিক *foot*-এর পরে পড়ে।

সংস্কৃত ছন্দেও যতির কথা আছে :

যতির্জিস্বেষ্ট বিশ্রাম স্থানং কবিত্তিরচ্যতে ।

স। বিচ্ছেদবিরামাট্ঠঃ পদৈর্বাচ্য। নিজেচ্ছর। ॥ (ছন্দোমঞ্জরী)

—জিহ্বা যে স্থলে স্বেচ্ছায় বিরাম গ্রহণ করে, সেই স্থানকে কবিগণ ‘যতি’ নামে অভিহিত করিয়া থাকেন; প্রয়োগকর্তার ইচ্ছানুসারে উক্ত যতিকে বিচ্ছেদ, বিরাম প্রভৃতি নামে নির্দেশ করা হয়।

এখানে ‘যতির’ একটি স্পষ্ট সংজ্ঞা পাওয়া যাইতেছে; শ্বাস বা অর্থের অনুরোধে নয়, জিহ্বার অনুরোধে যে বিরতি, তাহাই যতি। অর্থানুসারী হইয়া যে বিরাম ব্যবহৃত হয়, তাহা শ্বাস-যতি বা অর্থ যতি, ফুসফুসকে বিরাম দিবার জন্যই ইহা ব্যবহৃত হয়। কিন্তু ‘যতি’ জিহ্বার বিশ্রামস্থান। ধ্বনির উচ্চারণে ফুসফুস যেমন ক্রিয়াশীল, বাগ্‌যন্ত্রস্থ জিহ্বাও তেমনই ক্রিয়াশীল থাকে; অতএব এক ঝোঁকে কতকগুলি শব্দ উচ্চারণের পর ফুসফুসের যেমন বিশ্রাম প্রয়োজন, জিহ্বারও তেমন বিশ্রাম প্রয়োজন। গত্রে কথা বলিবার সময় ফুসফুস ও জিহ্বা এক সঙ্গেই বিশ্রাম গ্রহণ করে, কিন্তু কবিতায় দুয়ের বিশ্রামস্থান এক কিম্বা পৃথক হইতে পারে। পৃথক হইলে কবিতায় আরও বৈচিত্র্য সৃষ্টি হয়। কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, কবিতার ছন্দ-হিল্লোল, ‘ছেদ’ নয়, ‘যতি’র উপরেই নির্ভর করে। যতির দ্রুত কিংবা মধ্যম অথবা বিলম্বিত সন্নিবেশহেতু কবিতার চরণে এক এক প্রকার সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হইয়া থাকে।

ছেদ ও যতির মধ্যে পার্থক্য এই যে, ছেদে ধ্বনির প্রবাহ অল্প সময়ের জন্য হইলেও একেবারে থামিয়া যায়, কারণ তখন শ্বাসযন্ত্রের ক্রিয়া বন্ধ থাকে;

ছেদ ও যতি কিন্তু যতি-স্থানে শ্বাসযন্ত্রের ক্রিয়া চলিতেই থাকে অর্থাৎ
ধ্বনির প্রবাহ ক্ষণমাত্রের জন্যও স্তব্ধ হয় না, অথচ তাহারই

মধ্যে জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে। নিম্নলিখিত উদাহরণে ‘*’ দ্বারা ছেদ এবং ‘।’ দ্বারা যতির অবস্থান দেখানো হইল :

- (১) ধনঞ্জয়* আনন্দাশ্র* কর বরিষণ* ।
তোমার* আমার* আজি । ভগ্নী সুভদ্রার ।
সার্থক জীবন* ॥ (নবীনচন্দ্র সেন)
- (২) নাশ* মহেশ্বাস* তারে* । ভুলিব এ জালা* ।
এ বিষম জালা* দেব* । ভুলিব সম্বরে* ।
জন্মে মৃত্যু* বিধাতার । এ বিধি জগতে* ।

যতি দুই প্রকার—পূর্ণযতি ও মধ্যযতি। একটি ধ্বনিপ্রবাহ যেখানে ভাবের দিক হইতে পূর্ণ বিরতি লাভ করে এবং সঙ্গে সঙ্গে সেখানে জিহ্বাও

বিশ্রাম গ্রহণ করে, সেইখানে পূর্ণ যতির অবস্থান। এই যতিস্থলে স্বাসযন্ত্র ও জিহ্বা উভয়ই বিশ্রাম লাভ করিবার সুযোগ পায়। সাধারণতঃ কবিতার একটি চরণের শেষে পূর্ণযতি পড়ে। দুই একটি বিশেষ ছন্দে—ইংরাজির ‘Non-stopt’, ‘Run on’ বা ‘Blank verse’ কিংবা বাঙলার অমিত্রাক্ষর ছন্দে ইহার ব্যতিক্রম ঘটে : কিন্তু অজ্ঞাত ছন্দে একটি Verse line-এর শেষে ‘ছেদ ও যতি’ একস্থলে পড়ে। ইহাই পূর্ণ যতি বা final pause.

কিন্তু একটি ছন্দ-পংক্তিতে প্রথম * হইতে আরম্ভ করিয়া পূর্ণযতি পর্যন্ত আরও এক বা একাধিক যতি থাকে। এই যতিদ্বারা ছন্দ-পংক্তিটি কয়েকটি সমান মাপের অংশে বিভক্ত হয়। এই ‘যতি’কে বলা হয় মধ্য যতি বা Middle pause। এই মধ্যযতিই ছন্দ-পংক্তিতে গতি ও বিরতি-জনিত স্পন্দন সৃষ্টি করে। ইহা যে-কোন ছন্দের স্পন্দন-সৃষ্টির প্রধান উপকরণ। ডাঃ সুনীতি কুমার চট্টোপাধ্যায় মনে করেন, অর্থযতি বা স্বাসযতির আধারেই এই মধ্যযতির সৃষ্টি হইয়া থাকে। ইহা সত্য নয়। প্রাচীন বাঙলা ছন্দে ছন্দস্থলেই যতি পড়িত, ইংরাজি ছন্দেও অনেকক্ষেত্রে ছন্দস্থলেই যতি পড়ে, কিন্তু অনেক কবিতা সম্পর্কেই এ মত খাটে না। বাঙলা ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে, অনেক স্থলে এমন স্থানে মধ্যযতি পড়ে, যেখানে অর্থের দিক হইতে কোন ছন্দ নাই—দুই মধ্যযতির মধ্যে অবস্থিত শব্দসমষ্টি, শব্দ বা শব্দাংশ অর্থশূন্য বলিয়া মনে হয়। নিয়ে ‘।’ চিহ্নদ্বারা মধ্যযতি এবং ‘||’ চিহ্নদ্বারা পূর্ণযতির অবস্থান নির্দেশ করিয়া কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাইতেছে :

(১) মহাভারতের কথা | অমৃত সমান ॥

কাশীরাম দাস কহে | শুনে পুণ্যবান ॥

(২) কবে পড়িবে বেলা | ফুরাবে সব খেলা |

নিবাবে সব জালা | শীতল জল ॥

(৩) তোহে জনমি পুন | তোহে সমাওত |

সাগর লহরী স | মানা ॥

(৪) ঘরেতে দু | রস্তু ছেলে | করে দাপা | দাপি

[তৃতীয় ও চতুর্থ উদাহরণে অসম্পূর্ণ অর্থজ্ঞাপক পদাংশের পর মধ্যযতি পড়িয়াছে। এখানে ছেদ ও যতি অভিন্ন নয়।]

আমরা পূর্বে বলিয়াছি স্পন্দনই ছন্দের প্রাণ। নানা ভাবে স্পন্দন সৃষ্টি করিয়া ধ্বনি প্রবাহকে তরঙ্গায়িত করিয়া তোলাই ছন্দ রচনার লক্ষ্য। ধ্বনির

বিশেষ বিশেষ ধর্ম্মে শব্দ-মধ্যে স্পন্দন সৃষ্টি হয়। আহত ধ্বনির পাশে অনাহত ধ্বনি থাকিলে, গম্ভীর ধ্বনির পাশে মৃদুধ্বনি থাকিলে স্বাভাবিক ভাবেই দোলা সৃষ্টি হইয়া থাকে। ছন্দ পংক্তিতে এই স্পন্দন সৃষ্টি হয় পরিমিত কালের অন্তরে মধ্যযতির অবস্থানের ফলে। যতি ও গতির সমাবেশে অত্যন্তর্য্য ছন্দ দোলা জাগে। যতিরও আবার নিজস্ব একটি গতি আছে : কখনও এই গতি অতি দ্রুত, কখনও মধ্যম, কখনও বা বিলম্বিত। যতির

যতি ও লয়

গতির এই নির্দিষ্ট কাল-পরিমাণকে বলা হয় ‘লয়’। কথাটি একটু অস্বাভাবিক মনে হইতে পারে; ‘যতি’ তো নিজে স্থির, ইহা এক প্রকার বিরতি—যতিব আবার গতি কি? চঞ্চল স্রোতে জড় উপলব্ধিও ফেলিয়া দিলে, তাহা যেমন গতিশীল হইয়া উঠে, তেমনই ধ্বনি-প্রবাছে বিদ্যুত হইয়া যতিও গতি প্রাপ্ত হয়। সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘লয়’ কথাটিকে নানা ভাবে ব্যাখ্যা করা হইয়াছে। কোথায়ও ‘লয়’ অর্থ নৃত্য, গীত, বাস্তাদির পরস্পর সঙ্গতি, কোথায়ও ‘লয়’ অর্থ তালের নির্দিষ্ট কাল-পরিমাণ। অমর কোষের টীকাকার আচার্য্য ভরত বলেন, ‘গীতবাণ পাদস্তাসানাং ক্রিয়া কালয়োঃ পরস্পর সমতাং লয়ঃ’।^১ এই স্বর এই পরিমাণ কালে উচ্চারিত হইবে, ইহা এতক্ষণ বিলম্বিত হইবে, ইহা এইরূপ দ্রুত হইবে উচ্চারণের কালগত পরিমাণের এই সমতাই ‘লয়’। একটি ছন্দ-পংক্তিতে নির্দিষ্ট দৈর্ঘ্যের ধ্বনিগুচ্ছ, এক যতি হইতে অল্প যতি পর্য্যন্ত, নির্ধারিত কালানন্তর পুনঃ পুনঃ উচ্চারিত হয়। পরস্পর সঙ্গতি রক্ষা করিয়া ধ্বনির উচ্চারণের এই যে গতি বা তাহার নির্দিষ্ট কালপরিমাণ তাহাই ‘লয়’। অথবা বলা যায়, এক যতি হইতে অল্প যতি পর্য্যন্ত ধ্বনির উচ্চারণের গতিই ‘লয়’। কতখানি কালানন্তরে একটি বিশিষ্ট ছন্দপংক্তিতে যতি অবস্থান করিবে, তাহার হিসাব দিয়াই লয়ের প্রকৃতি নিরূপণ করা হয়।

লয় তিন প্রকার—দ্রুত, মধ্যম ও বিলম্বিত। লয় যেখানে দ্রুত, সেখানে দুই যতির মধ্যবর্তী ধ্বনিগুচ্ছ দ্রুত গতিতে উচ্চারিত হয়, অর্থাৎ যতি স্বল্প কালানন্তরে পুনরাবর্তিত হয়,

রাত পোহাল | ফরসা হোল | ফুটল কতো | জুল

—এখানে যতি অতি দ্রুত অর্থাৎ চার মাত্রার পরে পরে পড়িয়াছে। অতএব ইহার লয় দ্রুত।

^১ জ্যেষ্ঠাধ্যায় শব্দকল্পদ্রুম, ‘লয়’ শব্দ

যেখানে যতি পাঁচ, ছয় অথবা সাত মাত্রার পরে পরে পুনরাবর্তন করে, সেখানে লয় মধ্যম। মধ্যম লয়ের ছন্দে পদমধ্যস্থ কোন কোন অক্ষর দীর্ঘ উচ্চারিত হয়। এ জন্ত লয় অতি দ্রুত হইতে পারে না :

আলোর নাচ | নাচায় চাঁদ | সাগর জলে | যবে

—এখানে যতির অবস্থান পাঁচ মাত্রার পরে পরে—ইহা মধ্যম লয়ের ছন্দ।

যেখানে যতি আরও বিলম্বিত হয়, অর্থাৎ উহা আট বা দশ মাত্রার পরে অবস্থিত হয়, সেখানে লয় ধীর অর্থাৎ বিলম্বিত ; যেমন,—

এবার আসোনি তুমি | বসন্তের আবেশ হিল্লোলে | পুষ্পদল চুমি'

—এখানে যতি আট, দশ ও ছয় মাত্রার পাবে পরে অবস্থিত। লয় বিলম্বিত।

যতির দ্রুত, মধ্যম বা বিলম্বিত অবস্থানের ফলে অর্থাৎ লয়ের তারতম্যে ধ্বনি-প্রবাহ যেমন বৈচিত্র্যমণ্ডিত হইয়া উঠে, তাবও তেমনই বিচিত্র রূপ ধারণ করে। ভূজঙ্গগতির মত দ্রুত লয়েব ছন্দে একটি চপল চটুল আবহাওয়ার সৃষ্টি হয় : হংসগতিবৎ মধ্যলয়ের ছন্দে তাব যেন উচ্ছল রূপ ধারণ কবে : আবার গজেন্দ্র-গতিবৎ বিলম্বিত লয়ের ছন্দে একটা ভাব-গান্ধীয্য সৃষ্টি হয়। Blair বলেন,

When the pause falls earliest, the briskest melody is thereby formed and the most spirited air given to the line. When the pause falls after the fifth syllable, the melody is sensibly altered. The verse becomes more smooth, gentle and flowing. When the pause proceeds to the sixth syllable, the tenor of the music becomes more solemn and grave.

বাঙলা ছন্দ হইতে ইহার দৃষ্টান্ত দেওয়া যাইতে পাবে :—

(১) আয় আয় সই | জল আনিগে | জল আনিগে | চল ॥

(২) আমার ছুটি | তোমারি ঐ | চপল চোখে | নাচে ॥

তোমার ছুটির | মাঝখানেতেই | আমার ছুটি | আছে ॥

(৩) আকাশ জুড়ে | মেঘ করেছে | স্থাঘি গেছে | পাটে ।

খুকু গেছে | জল আনতে | পদ্ম দীঘির | ঘাটে ॥

পদ্ম দীঘির | কালো জলে | হরেক বকম | ফুল ।

হেঁটোর নীচে | হুলছে থুকুর | গোছা ভরা | চুল ॥

[এখানে চার মাত্রার পর পর যতি ঘনসন্নিবিষ্ট হওয়ায়, ছন্দের গতি যেন সর্পগতিবৎ । তাবও লম্বু-তরল ও চপল]

(৪) গভীর খির নীরে | ভাসিয়া যাই ধীরে |
 পিক কুহরে তীরে | অমিয়া মাথা ॥
 পথে আসিতে ফিরে | আঁধার তরুণিরে |
 সহসা দেখি চাঁদ | আকাশে আঁকা ॥

[এখানে যতির সমাবেশ হইয়াছে সাত মাত্রার পরে পরে : উচ্চারণের গতি মধ্যম, যেন অনেকটা রাজহাঁসের গতির মত : ভাবও ধীর, শাস্ত অর্থাৎ অচপল]

(৫) শুধু বর্দ্ধ অমৃতভব তারি ॥
 ব্যাকুল করেছে তাবে | মনে তার দিয়াছে সঞ্চারি ॥
 আকার-প্রকাবহীন | তৃপ্তিহীন এক মহা আশা ॥
 প্রমাণের অগোচর | প্রত্যক্ষের বাহিরেতে বাসা ॥

[এখানে অষ্টম ও দ্বাদশ অক্ষরের পর যতি সন্নিবিষ্ট হওয়ায়, উচ্চারণের গতি স্বভাবতই বিলম্বিত : ভাবের পরিমণ্ডলটিও গভীর, প্রশান্ত]

পর্ব

একটি ছন্দ-পংক্তির ধ্বনি-প্রবাহ যতি দ্বারা খণ্ডিত হওয়ায় একাধিক অংশে বিভক্ত হয়। এই যতি-খণ্ডিত ধ্বনিপ্রবাহকে পর্ব বলা হয়। প্রকৃতপক্ষে এক যতি হইতে অল্প যতি পর্য্যন্ত সন্নিবিষ্ট শব্দ সমষ্টিই ‘পর্ব’। কবিতা পাঠকালে বাগ্‌যজ্ঞের এক বোঁকে বতগুলি শব্দ উচ্চারিত হয়, তাহা লইয়াই পর্ব গড়িয়া উঠে।

যেহেতু একটি ছন্দ-পংক্তিতে যতিগুলি সমান কালানন্তরে পুনরাবর্তিত হয়, এই জন্য যতিমধ্যস্থ ধ্বনিগুচ্ছের দৈর্ঘ্যও সমান সমান হয়, অর্থাৎ একটি ছন্দে পর্ব-দৈর্ঘ্য সমান মাপের হয়। একই মাপের ধ্বনিসমষ্টি বার বার উচ্চারিত হওয়ায় ছন্দে যেমন সামঞ্জস্য ও ঐক্যের সুষমা উপলব্ধ হয়, তেমনই আবার গতি ও যতির সমাবেশে অখণ্ড ধ্বনিপ্রবাহ তরঙ্গায়িত হইয়া উঠে, তাহাতে ছন্দ-স্পন্দন সৃষ্টি হয়। বাঙলা ছন্দ গঠনে পর্ব একটি প্রধান উপকরণ। একটি পর্বান্তর্গত ধ্বনির মাত্রাসংখ্যা হইতে ছন্দের প্রকৃতি অনুধাবন করা সম্ভব। পর্বের পরিচয়েই ছন্দের পরিচয়। সমান মাপের পর্ব দ্বারা এক একটি বিশেষ ছন্দ গঠিত হয়।

বাঙলা ছন্দে যতির অবস্থান দ্বারাই পৰ্ববিভাগ সম্পন্ন হয় : দুই যতির মধ্যে অবস্থিত অংশই পৰ্ব। উপরের উদাহরণগুলি হইতে দুই যতির অন্তর্গত শব্দ-সমষ্টিদ্বারা অতি সহজেই পৰ্ব চিনিয়া লওয়া সম্ভব। আমরা আরও কয়েকটি উদাহরণ দিতেছি, সঙ্গে সঙ্গে কোন্ পৰ্বের কতগুলি দৃশ্যমান অক্ষর ও ঞ্চতিগ্রাহ্য মাত্রা আছে তাহার সংখ্যাও দেওয়া হইতেছে :

(১) কৃষ্ণলীলা ভাগবতে । কহে বেদব্যাস ॥

চৈতন্ত লীলায় ব্যাস । বৃন্দাবন দাস ।

—এখানে প্রতি চরণে দুইটি করিয়া পৰ্ব। প্রথম পংক্তিতে দুই পৰ্বের যথাক্রমে ৮ ও ৫ অক্ষর এবং দ্বিতীয় চরণে ৬ ও ৪ অক্ষর আছে। প্রতি পংক্তিই মোট মাত্রা সংখ্যা $৮ + ৬ = ১৪$ ।

(২) ইথে যদি | সুন্দরী | তেজবি | গেহ |

প্রেমক | লাগি | উপেখনি | দেহ ॥

—এখানে প্রতি চরণে চারিটি করিয়া পৰ্ব। প্রথম চরণের পৰ্বগুলিতে দৃষ্টি-গ্রাহ্য অক্ষর সংখ্যা যথাক্রমে $৪ + ৩ + ৩ + ২$, দ্বিতীয় চরণে $৩ + ২ + ৪ + ২$ । প্রতিটি পৰ্বের মাত্রা সংখ্যা ৪, এক এক চরণের মোট মাত্রা সংখ্যা ১৬।

(৩) রাখাল ছেলে | রাখাল ছেলে | বারেক ফিরে | চাও,

বাঁকা গাঁয়ের | পথটি চেয়ে | কোথায় চলে | যাও |

—এখানে প্রতি চরণে চারিটি করিয়া পৰ্ব। শেষের পৰ্বটি বাদে, প্রতি পৰ্বের অক্ষর সংখ্যা ৪, মাত্রা সংখ্যাও ৪, শেষ পৰ্বের একটি যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষর, মাত্রা সংখ্যা ২। প্রতি চরণের মোট মাত্রা সংখ্যা ১৪।

উপরের উদাহরণগুলি হইতে দেখা যাইতেছে, এক একটি পৰ্ব কয়েকটি শব্দ অথবা কয়েকটি অক্ষরের সমবায়েই গড়িয়া উঠে। কিন্তু পৰ্বগুলির দৈর্ঘ্য এই দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষরসংখ্যার উপর নির্ভর করে না, নির্ভর করে ঞ্চতিগ্রাহ্য অক্ষরের মাত্রাসংখ্যার উপর। পংক্তিতে পংক্তিতে দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষর সংখ্যা অসমান হইলেও, মাত্রাসংখ্যা সমান। বাঙলা ছন্দ দৃশ্যমান অক্ষরের সমকঙ্ক রক্ষা করে না, কিন্তু মাত্রাসমকঙ্ক রক্ষা করে। তাই কেহ কেহ বলেন, মাত্রা-সমকঙ্কই বাঙলা ছন্দের প্রধান বিশেষত্ব।

সংস্কৃতে ছন্দের দুইটি বিভাগ আছে—বৃত্ত ও জাতি। ইহাদের মধ্যে বৃত্তছন্দে প্রতি পাদে অক্ষর সংখ্যা সমান থাকে, তাই বৃত্তকে বলা হয়, ‘বৃত্তমক্ষর-সংখ্যাতম’—অর্থাৎ অক্ষর সংখ্যা দ্বারা বৃত্তছন্দের পরিমাপ হয়। কিন্তু জাতি-ছন্দে প্রতি পাদে অক্ষর সংখ্যা অসমান, মাত্রাসংখ্যা সমান, তাই বলা হয় ‘জাতির্মাত্রাকৃত’। ইহার তাৎপর্য্য এই যে, বৃত্ত ছন্দের বিশেষত্ব অক্ষর-সমকত্ব, আর জাতি ছন্দের বিশেষত্ব মাত্রা-সমকত্ব।

সাধারণভাবে বাঙলা ছন্দকেও ‘মাত্রাকৃত’ বলা হয়। কিন্তু দৃষ্টি-গ্রাহ্য অক্ষর নয়, শ্রুতি-গ্রাহ্য অক্ষর-ধ্বনি দিয়া বিচার করিলে দেখা যাইবে, বাঙলা ছন্দে অক্ষর-সমকত্বও রক্ষা করা হয়। যে স্থলে অক্ষর অসমান দেখা যায়, বৃষ্টিতে হইবে সেস্থলে একই অক্ষরে একাধিক স্বর বা অক্ষর আছে—উচ্চারণকালে তাহা ধবা পড়ে। উপরেব উদাহরণে ‘কৃষ্ণলীলা ভাগবতে কহে বেদব্যাস’—এই চরণে তেবটি অক্ষর আছে, কিন্তু শেষের অক্ষরে স্বরধ্বনি উচ্চারণকালে দীর্ঘ হয়, ফলে ইহার উচ্চারণ হয়,—কৃষ্ণলীলা ভাগবতে কহে বেদ ব্যা—স’; এইরূপ উচ্চারণে অক্ষর ও মাত্রাসংখ্যা উভয়ই হয় ১৪। তেমনি ‘ইথে যদি সুন্দরী তেজবি গেহ’—ইহার উচ্চারণ হয়,—‘ইথে যদি | সু-ন্দরী | তে-জবি | গে-হ-’ তাহাতে প্রতি পর্বের অক্ষর ও মাত্রা সংখ্যা হয় ৪। বাঙলা ছন্দেব পর্ববিচারে উচ্চারণের দিকে লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন : উচ্চারণ ঠিক হইলে দেখা যাইবে—বাঙলা ছন্দ একাধারে অক্ষরসমক ও মাত্রাসমক।

সাধারণতঃ একটি পর্বের চার, পাঁচ, ছয়, সাত, আট বা দশ মাত্রা থাকে। একটি পর্বের কমপক্ষে চার এবং অনধিক দশটি মাত্রা থাকে। অধ্যাপক অমূল্যাবু বলেন, ‘পর্ব মাত্রেই কয়েকটি শব্দের সমষ্টি।’ এক একটি শব্দ এক, দুই, তিন বা চার মাত্রার পর্য্যন্ত হইতে পারে : এইরূপ কয়েকটি অখণ্ড শব্দ লইয়া পর্ব গঠিত হয়। কিন্তু সর্বত্রই যে এ নিয়ম খাটে, তাহা নয়। কখনও ছন্দের অল্পরোধে পর্বমধ্যে খণ্ডিত শব্দাংশও ব্যবহৃত হইতে দেখা যায়, যেমন, ‘ঘরেতে দু | রক্ত ছেলে | করে দাপা | দাপি’—এখানে প্রথম ও তৃতীয় পর্বের খণ্ডিত শব্দাংশ লইয়া পর্ব গঠিত হইয়াছে। আমরা নিয়ে বিভিন্ন মাত্রার পর্বের কয়েকটি উদাহরণ দিতেছি, উপরের ‘১’ এবং ‘২’ চিহ্নগুলি দ্বারা যথাক্রমে এক ও দুই মাত্রার হিসাব দেওয়া হইল :

(১) চার মাত্রার পর্ব

[ক] খনা ডেকে | বলে যান

রোদে ধান | ছায়ায় পান

[খ] ঠহি অতি | দূরতর | বাদর | দোল

বারি কি | বারই | নীল নি | চোল

(২) পাঁচ মাত্রার পর্ব

[ক] পঞ্চ শরে | দন্ধ কোরে | করেছ একি | সম্যাসী

বিশ্বময় | দিয়েছ তারে | ছড়ায়ে

[খ] তুঙ্গমণি | মন্দিরে | ঘন বিজুরি | সঞ্চরে |

মেঘরুচি | বসন পরি | ধান

(৩) ছয় মাত্রার পর্ব

[ক] ভূতের মতন | চেহারা যেমন | নিরোধ অতি | ঘোর

বা কিছু হারায় | গিন্নী বলেন | কেট্টা বেটাই | চোর

[খ] বসিয়া বিরলে | থাকয়ে একলে | না শুনে কাহারো | কথা

(৪) সাত মাত্রার পর্ব

[ক] এ সখি হমারি | দুখের নাহিক | ওর

ই ভরা বাদর | মাহ ভাদর | শূন্য মন্দির | মোর

[খ] ফুলের মালাগাছি | বিকাতে আসিয়াছি |

পরখ করে সবে | করে না স্নেহ

(৫) আট মাত্রার পর্ব

[ক] ইনী বব বব | উদর সহোদর | মেঘুর মদ হর | দেহ

[খ] কণ্টক গাডিক | মলসম পদতল | মঞ্জীর চীরহি | ঝাঁপি

[গ] ঢঃখ কর অবধান | ঢঃখ কর অবধান

(৬) দশ মাত্রার পর্ব

[ক] এবার ফিবাও মোরে | লষে যাও সংসারের তীরে

[খ] এই তীর্থ দেবতার | ধবগীর মন্দির প্রাঙ্গণে

যে পূজার পুষ্পাঞ্জলি | সাজাইল সযত্ন চবনে

পর্বের বিভিন্ন নাম—যে-কোন চরণের পর্বগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে অধিকাংশ পর্বই কয়েকটি নির্দিষ্ট মাত্রা লইয়া গড়িয়া উঠে। ছন্দ অনুযায়ী পূর্ণ মাত্রাসংখ্যা লইয়া যে পর্বগুলি গঠিত হয়, তাহাকে ‘পূর্ণ পর্ব’ বলে। ‘ভূতের মতন চেহারা যেমন নির্বোধ অতি ঘোব’ (উপরেব উদাহরণ নং ৩ক)—এই পংক্তির পর্বগুলি প্রথম তিনটি পর্ব ছয় মাত্রাব। উক্ত পংক্তিতে ওই তিনটি পর্ব ‘পূর্ণ পর্ব’।

আবার অনেক সময় চরণের শেষ পর্বটি মাপে পূর্ণ পর্বের তুলনায় ছোট বা বড় হয়। ছোট হইলে তাহাকে স্বতন্ত্রভাবে আলাদা পর্ব বলিয়া গণ্য করা হয়। এইরূপ পর্বকে বলে ‘অপূর্ণপদী পর্ব’ (Catalectic = Stopping short); যেমন,

[ক] মথুরাবাসিনী | মধুর হাসিনী | শ্যামবিলাসিনী | রে

[খ] কেও বিহরে | হরহৃদি পরে | হরমন হরে | মোহিনী

[গ] বিষ্টি পড়ে | টাপুর টাপুর | নদেষ এলো | বান

যদি চরণান্তিক পর্বটি মাপে অত্রাণ পর্বের তুলনায় বড় হয়, তবে সে পর্বকে বলা হয় ‘অতি পূর্ণপদী পর্ব’ (hypermetrical = possessing something more); মাপে যেটুকু অংশ বড় হয়, তাহা সাধারণতঃ আলাদা পর্ব হিসাবে গণ্য হয় না, শেষ পর্বটির সহিত সংযুক্ত হইয়া থাকে : যেমন,

(ক) সকল অহং | কার হে আমার | ডুবাও চোখের জলে

(খ) না জানি কতক মধু | শ্রাম নামে আছে গো |

বদন ছাড়িতে নাহি পারে

(গ) অতি অবশেষ নিশি | গগনে উদয় শশী |

বলে উমা, ধরে দে উছারে

‘অপূর্ণ পদী’ এবং ‘অতি পূর্ণপদী’ পর্ব ছাড়াও, কবিতার চরণের প্রারম্ভে আর এক প্রকার ধ্বনিগুচ্ছ থাকে, তাহাকে বলে ‘অতিপৰ্ব্বিক ধ্বনি’। এই ধ্বনিটির সহিত মূল চরণের ধ্বনিপ্রবাহের কোন সম্পর্ক নাই ; ইহা চরণ হইতে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন এক অংশ। অপূর্ণ বা অতিপূর্ণপদী পর্ব যেমন চরণের অন্তর্গত একটি অংশ, অতিপৰ্ব্বিক ধ্বনি তাহা নয়। ইহা অতিরিক্ত ধ্বনিমাত্র, ছন্দের মাত্রা গণনায় এ অংশটুকুকে বাদ দিতে হয়। নীচের বন্ধনী-মধ্যস্থ অংশগুলি অতিপৰ্ব্বিক :

(ক) (বঝি) সেদিন সজনি | এমনি রজনী | আঁধার

এমনি প্রথর | ঝটিকামুখর | চারিধার

(খ) (আছ) অনল অনিলে | চির নভো নীলে

ভূধর সলিলে গহনে |

(গ) এমনি দিন কি | হবে তারা |

(যেদিন) তারা তাবা | তারা বলে | তারা বেয়ে | পড়বে ধারা |

(ঘ) (ওরে) নড়ল কি | ঘোমটাব | মেঘল আ | ষাঢ়

(ওরে) উড়ল কি | পদ্দার | এতটুকু | পাড়

(ঙ) (দেখো) হন্তে পার্শ্বম | নিশ্চয় একটা | উচু দরের | কবি,

(কিন্তু) লিখতে বসলে | অক্ষরগুলো | গরমিল হয় যে | সবই

পর্বোত্তর

এক একটি পর্বের গঠন বিচার করিলে দেখা যায়, পর্বের মধ্যে আবার একটি বা দুইটি বা তিনটি করিয়া অঙ্গ থাকে। পর্বের এই অঙ্গগুলিকে বলা হয় পর্বোত্তর। ইংরাজিতে দুই বতির মধ্যে কয়েকটি করিয়া foot থাকে ; এই foot একাক্ষর, দ্ব্যাক্ষর বা ত্র্যাক্ষর শব্দ বা শব্দসমষ্টি লইয়া গঠিত। সংস্কৃতেও দুই বতির মধ্যে থাকে কয়েকটি ‘গণ’ : গণও একটি বা দুইটি

শব্দ লইয়া গঠিত যেখন, ‘নারীণাং’—ত্রিগুণক অক্ষরবিশিষ্ট একটি গণ বা ‘স খলু’—ত্রিলঘুঅক্ষরবিশিষ্ট একটি গণ। সংস্কৃত শ্লোকপাদ এইরূপ কয়েকটি ‘গণ’-এর সমষ্টি। বাঙলায় দুই বতির মধ্যে যে পর্ব সন্নিবিষ্ট থাকে, তাহাতে foot বা ‘গণ’ থাকে না, থাকে—একটি, দুইটি বা তিনটি শব্দ : এইরূপ একটি বা দুইটি শব্দ লইয়া এক একটি পর্বাক্ষ গঠিত হয়। ‘তুই কি ভাবিস | দিন রাত্তির | খেলতে আমার | মন’—এই ছন্দপংক্তিতে প্রথম তিনটি পূর্ণপর্ব : প্রথম পর্বটিতে আছে তিনটি শব্দ ‘তুই, কি, ভাবিস’—এই তিনটি শব্দ মিলিয়া দুইটি পর্বাক্ষ ‘তুই কি : ভাবিস’, দ্বিতীয়টিতেও দুইটি পর্বাক্ষ ‘দিন : রাত্তির’, তৃতীয়টিতেও দুইটি পর্বাক্ষ ‘খেলতে আমার’। ‘যা কিছু হারায় | গিন্নী বলেন | কেঁটা বেটাই | চোর’—এই ছন্দ পংক্তিতে প্রথম পর্বটিতে আছে তিনটি শব্দ ‘যা, কিছু, হারায়’ ; এখানে পর্বাক্ষও তিনটি ‘যা . কিছু : হারায়’। পর্বাক্ষ শব্দগুলির মধ্যে কয়টি শব্দ লইয়া একটি পর্বাক্ষ হইবে, তাহা নির্ভর করে শব্দগুলির পরস্পর সম্পর্ক ও অন্তপাতের উপর। পর্বাক্ষ সম্পর্কে দুইটি কথা মনে রাখিতে হইবে,—(১) একটি পর্বে দুইটির কম বা তিনটির বেশি পর্বাক্ষ থাকে না এবং (২) পর্বাক্ষগুলির মাপ, হয় পরস্পর সমান হয়—না হয়, তাহাদের মাত্রা সংখ্যা ক্রমানুসারে বিচ্ছিন্ন হয় অর্থাৎ ‘পব পর পর্বাক্ষগুলি, হয় ক্রমশঃ হ্রস্বতর, না হয়, দীর্ঘতর হয়।’ সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের ‘বিজোড়ে-বিজোড় গাঁথ, জোড়ে গাঁথ জোড়’—পর্বাক্ষনির্ণয়ে এই সূত্রটিও স্মরণীয়। আমরা নিম্নে কয়েকটি পর্বাক্ষের সন্নিবেশ দেখাইতেছি, পর্বাক্ষে ‘:’ চিহ্নদ্বারা পর্বাক্ষ বিভাগ স্থচিত হইল এবং নীচে প্রতি পর্বাক্ষের মাত্রাসংখ্যাও দেওয়া হইল :—

(১) আতা . গাছে | তোতা : পাখী | ডালিম : গাছে | মো

২+২ ২+২ ২+২

এত : ডাকি | তবু : কথা | কও না : কেন | বো

২+২ ২+২ ২+২

(২) চলিলে . সাথে | হাসিলে . অহু | কুল

৩+২ ৩+২

তুলিলু ঘুণী | তুলিলু : জাতী | তুলিলু চাপা | ফুল

৩+২ ৩+২ ৩+২

(৩) পুণ্য : লোভীর | নাই : হল ভিড় | শূন্য : তোমার | অজনে

৩+৩ ২+২+২ ৩+৩

(৪) মেলাবেন তিনি | ঝড়ো হাওয়া আব |

৪ + ২ ২ + ২ + ১
পোড়ো বাজীটাব | ঐ ভাঙা দরজাটা
২ + ৪ ১ + ২ + ১

(৫) ঈশ্বরীবে : জিজ্ঞাসিল | ঈশ্বরী পাটনী

৪ + ৪ ৩ + ৩
একা দেখি কুলবধু | কে . বট আপনি
২ + ২ + ৪ ১ + ২ + ৩

(৬) এবাব কিবাও ধোবে | লমে যাও সংসারের : তীবে

৩ + ৩ + ২ ৪ + ৪ + ২

পর্বাক্স সন্নিবেশে পর্বমধ্যে স্পন্দন সৃষ্টি হয়। বাঙলায় শব্দগুলি প্রায়ই কাটা কাটা উচ্চারণ হয়, ফলে এক শব্দ হইতে আব এক শব্দের উচ্চারণকালে অতি সামান্য একটু বতি পড়ে—তাহাতেই স্পন্দন জাগে। অধ্যাপক অমূল্যধার্মন মনে করেন, পর্বাক্সেব নিজস্ব কোন তবঙ্গ নাই : পর্বমধ্যে সন্নিবিষ্ট হইলেই তাহা বা তবঙ্গ সৃষ্টি কবে। এই অভিমত সর্বোপাংশে সত্য নয়, কাবণ দুই বা তিন মাত্রার শব্দে আহত-অনাহত অঙ্গের সমাবেশে স্পন্দন সৃষ্টি হইতে পারে।

চরণ (Verse)

শৃঙ্খলাবদ্ধভাবে বিকল্প একটি স্তম্ভের ওপরায়িত ধ্বনি-প্রবাহই ছন্দ। কিন্তু এই ধ্বনিপ্রবাহ যদি না পামিষা একটানা চলিতে থাকে, তবে বাগ্‌যন্ত্র, শ্বাস-বন্ধ, কর্ণ ও মন পবিত্রাস্ত হইয়া পড়ে। সমাপ্তিব প্রতি মানুষের একটি স্বাভাবিক প্রবণতা আছে। অর্থাৎ দিক হইতে অকাঙ্ক্ষার পরিনিবৃত্তি হইলে বাক্য সমাপ্ত হয় এবং পূর্ণচ্ছেদ পড়ে। তেমনই ভাবেব দিক হইতে একটি চলমান ধ্বনিপ্রবাহে এখন ‘অকাঙ্ক্ষা’ব নিবৃত্তি ঘটে, তখন পূর্ণ যতি (final pause) পড়ে। একটি পূর্ণ যতি দ্বারা খণ্ডিত ধ্বনিপ্রবাহই একটি কবিতার ‘চরণ’। এখানে ভাবেব দিক হইতে ধ্বনিব গতি পূর্ণ বিবর্তিত লাভ কবে : ‘পাখী সব কবে রব রাতি পোহাহল’—ইহা একটি চরণ।

প্রাচীন বাঙলা কবিতায় সাধাবণতঃ পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি একই স্থানে অবস্থিত হইত, ফলে কবিতার এক একটি চরণ একটি স্বয়ংপূর্ণ বাক্য হইয়া উঠিত। যেখানে অর্থাৎ দিক হইতে পূর্ণচ্ছেদ এবং ভাবেব দিক হইতে

রবীন্দ্রনাথ ছড়ার ছন্দ লইয়া বিচিত্র ধরণের চরণ রচনা করিয়াছেন, তাহাতে
সপ্তপদিক চরণ পর্য্যন্ত সৃষ্টি হইয়াছে, যেমন,

* হাওয়ার সঙ্গে | হাওয়া হয়ে | যাবো মা তোর | বুকে ব'য়ে |
ধরতে আমায় | পারবিনে তো | হাতে,
জলের মধ্যে | হব মা চেউ | জানতে আমায় | পারবে না কেউ |
মানের বেলা | খেলব তোমার | সাথে ॥

স্তবক (Stave)

কতকগুলি ধ্বনি একটি স্বরনিয়ন্ত্রিত হইয়া অক্ষরে পরিণত হয় (বি, অক, কো) ; একটি অক্ষর বা কয়েকটি অক্ষর মিলিয়া একটি অর্থ প্রকাশ করিলে হয় শব্দ বা পদ (মা, এক, বো, চন্-দন্, আ-মি, কো-তুক) ; এই পদ লইয়া পৰ্য্যায় গঠিত হয় ; এইরূপ কয়েকটি পৰ্য্যায়ের সমষ্টি লইয়া, মাত্রার দিক' হইতে একটি বিশিষ্ট মাপ বা দৈর্ঘ্য সৃষ্টি হইলে হয় পদ ('হে মোর চিত্ত,' 'পুণা তীর্থে,' 'জাগোরে ধীরে') ; এইরূপ কয়েকটি সমান মাপের পদ একত্র হইয়া একটি ভাবের পূর্ণতা বুঝাইলে হয় একটি চরণ ('আয় আয় : সহ | জল : আনিগে | জন্ ' আনিগে | চল')

কিন্তু ছন্দোবিভাগের এইখানেই শেষ নয়। চরণগুলিও আবার পূর্ণ ভাব-বিরতি না হওয়া পর্য্যন্ত, দুইবার, তিনবার বা ততোধিক বার পুনরাবৃত্ত হয়। এইরূপে দুই বা দুইয়ের অধিক চরণ, স্ফুটলভাবে সন্নিবিষ্ট হইয়া একটি ভাব-প্রবাহের পূর্ণ বিরতি সূচনা করিলে একটি স্তবক হয়। ইংরাজিতে ইহাকে বলে Stave :

Stave or staff, is 'the English name for a number of verses grouped together, generally with a definite pause at end. We might call it a metrical paragraph.*

ইংরাজিতে দেখা যায়, চরণের সংখ্যা অনুসারে 'স্তবক'-এর কত না নাম, Couplet (চরণান্তিক মিল সহ দুই চরণের স্তবক), triplet (তিন চরণের স্তবক), Quatrains (চার চরণের স্তবক), Sonnet (চৌদ্দ চরণবিশিষ্ট স্তবক)। সংস্কৃতেও, বিশেষ করিয়া বৈদিক ছন্দে, দ্বিপদা (বিরাজ), ত্রিপদা

* English composition & Rhetoric—Alexander Bain.

(গায়ত্রী), চতুষ্পদা (অষ্টষ্টুভ্) স্তবকের প্রচলন ছিল। প্রাকৃত-ও অপভ্রংশে প্রায় সমস্ত ছন্দই ছিল চতুষ্পদী : চরণান্তিক মিল থাকায়, প্রথম+দ্বিতীয় এবং তৃতীয়+চতুর্থ মিলিয়া দুই চরণের সৃষ্টি হইত : প্রাকৃত-অপভ্রংশে এইরূপ চরণান্তিক মিল সহ দুই চরণের স্তবকে বলা হইত ‘দোহা’ :

এথু সে স্তরসরি জমুণা এথু সে গঙ্গা সাঅরু ।

এথু পআগ বণারসি এথু সে চন্দ দিবাঅরু ॥^১

চোপাই ও দোহা ছিল প্রাকৃত-অপভ্রংশের বিশিষ্ট স্তবক এবং এই নামেই ছিল ছন্দের নাম। সংস্কৃতে চতুষ্পদবিশিষ্ট দুই চরণের কবিতাকে বলা হইত ‘শ্লোক’। বাঙ্গালীক ও তাঁহার “মা নিষাদ” বিখ্যাত ছন্দকে বলিয়াছেন শ্লোক :

পাদোবদ্ধোৎসব সমতন্ত্রীলয়সমম্বিতঃ ।

শোকার্ভুত প্রবৃত্তো মে শ্লোকো ভবতু নানুথা ॥^২

বাংলাতেও বিভিন্ন প্রকারের ‘স্তবক’ দেখা যায়। তন্মধ্যে দুই চরণবিশিষ্ট চরণান্তিক মিল সহ ‘পয়ার’ ছন্দই প্রধান। আধুনিক কালে তিন বা ততোধিক চরণবিশিষ্ট বিভিন্ন ‘স্তবক’ দেখা যায়। অমিত্রাক্ষর ছন্দের স্তবক সুনির্দিষ্ট নয়। চৌদ্দ চরণ বিশিষ্ট ‘সনেট’ও বাংলায় প্রবর্তিত হইয়াছে। আমরা কয়েকটি ‘স্তবক’ের দৃষ্টান্ত দিতেছি। মনে রাখিতে হইবে এক চরণকে ভাঙ্গিয়া অনেক সময় দুই ছত্রে বা তিন ছত্রে লেখা হয় : সেক্ষেত্রে কয়েকটি ছত্র মিলিয়া এক চরণ ধরিতে হইবে। বাংলার ত্রিপদী বা চতুষ্পদী ছন্দগুলিও দুই চরণের স্তবকান্তর্গত।

(১) দুই চরণের স্তবক

[ক] জঅ জঅ ঢন্দহী । সাঁদ উছলিল। ।

কাহু ডোম্বী । বিবাহে চলিল। ॥

[প্রতি চরণে দুই পদ]

[খ] ঢল ঢল কাঁচা । অঙ্গের লাবণি ।

অবনী বহিয়া যায় ।

ঈষত হাসির । তরঙ্গ হিল্লোলে ।

মদন মুরছা পায় ॥

[প্রতি চরণে তিন পদ]

[খ] গুরু গুরু মেঘ | গুমরি গুমরি | গরজে গগনে | গগনে,
গরজে গগনে |

[প্রথম চরণে চার পর্ক, দ্বিতীয় চরণে এক পর্ক]

[ব] কত বৃষ্টি হয়ে গেছে | কত ঝড় অন্ধকার মেঘ |

আকাশ কি সব মনে রাখে,

আমারও হৃদয় তাই | সব কিছু ভুলে গিয়ে |

হল আজ সুনীল উৎসব |

[প্রতি চরণে তিনটি করিয়া দীর্ঘ পর্ক]

(২) তিন চরণের স্তবক

[ক] কোথায় আছ তুমি | কোথায় মাগো,

কেমনে ভুলে তুই | আছিহঁ গো,

উঠিলে নব শশী | ছাদের পরে বসি | আর কি উপকথা | বলিবি না গোঁ।

[প্রথম দুই চরণ দ্বিপদিক, তৃতীয় চরণ চতুষ্পদিক]

[খ] ভোর হোলো | দোব খোলো | খুকুমগি | ওঠরে,

ঐ ডাকে | ঘুঁই শাখে | ফুল-খুকি | ছোটরে

খুকুমগি | ওঠবে '

[প্রথম দুই চরণ চতুষ্পদিক, দ্বিতীয় চরণ দ্বিপদিক]

(৩) চার চরণের স্তবক

[ক] আমাদের এই | গ্রামের নামটি | খঞ্জনা { চার চরণের স্তবক
আমাদের এই | নদীর নামটি | অঞ্জনা { প্রতি চরণে তিনটি পর্ক
আমার নাম তো | জানে গাঁয়ের | পাঁচ জনে
আমাদের সেই | তাহার নামটি | রঞ্জনা।

[খ] বন পথে | চলেছে চার্কাক { চার চরণের স্তবক
সূর্য্য তাপে | স্পন্দিত সে বন, { প্রতি চরণে ২ পর্ক
ক্লান্ত আঁধি | চিস্তিত নির্ঝাক { পর্কগুলি (৪ + ৬) = ১০ মাত্রার
বিনা কাজে | ফিরিছে ভুবন।

আধুনিক কবিতায় পাঁচ, ছয়, সাত বা আরো বেশি চরণ সম্বিষ্ট করিয়া স্তবক রচনা করা হয়। চতুর্দশপদী 'স্তবক'-এর কথা আমরা 'সনেট'-এর প্রসঙ্গে আলোচনা করিব।

বাঙলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ

জাতি বিষয়ক মতবাদ

বাঙলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগের কথা উঠিলেই জাতি-বিষয়ক মতবাদের কথা উঠে। আচার্য্য মোহিতলাল মজুমদার মহাশয়ের মতে বাঙলা ছন্দ দ্বিজাতীয়—

(১) পদভাগের ছন্দ ও (২) পর্বভাগের ছন্দ। বাঙলা রামায়ণ, মহাভারতে যে সকল ছন্দ পাওয়া যায়, তাহা পদভাগের ছন্দ আর বৈষ্ণব পদাবলী কিংবা প্রচলিত ঘুমপাড়ানী গান প্রভৃতিতে যে ছন্দ পাওয়া যায়, তাহা পর্বভাগের ছন্দ।

শ্রীযুক্ত প্রবোধচন্দ্র সেন মহাশয় তিন জাতীয় ছন্দের কথা বলিয়া থাকেন—

(১) যোগিক (২) মাত্রাবৃত্ত ও (৩) স্বরবৃত্ত ছন্দ। রামায়ণ-মহাভারতাদি কাব্যে যে-সকল ছন্দ আছে তাহা যোগিক ছন্দ ; ব্রজ-বুলিতে যে-সকল কবিতা রচিত, তাহা মাত্রাবৃত্ত এবং ছড়ায় ব্যবহৃত ছন্দের নাম স্বরবৃত্ত। এক একটি ছন্দের মাপক এক এক প্রকার : মাত্রাবৃত্ত ছন্দ মাত্রা গুণিয়া নির্ণীত হয়, স্বরবৃত্ত ছন্দের মাপক স্বর (= অক্ষর) এবং যে-হেতু যোগিক ছন্দে হলন্ত অক্ষরগুলি কোথাও এক-মাত্রিক, কোথাও দ্বি-মাত্রিক—সেইজন্ত ইহার নাম যোগিক।

শ্রীযুক্ত অম্ল্যাবাবু বাঙলা ছন্দের একটি মাত্র জাতি স্বীকার করেন : তাঁহার মতে ‘বাংলা ছন্দের ত্রিধা বিভাগ ‘অনৈতিহাসিক’ ; সকল ছন্দেরই মাত্রাপদ্ধতি এক প্রকার এবং তাহার মূলতঃ একটি ঐক্যসূত্রে বিধৃত, বাঙলা ছন্দোবন্ধনের নীতি একটি—Beat and Bar Theory (পর্ব-পর্বানুবাদ)। তিনি আরও বলেন, বাঙলা ছন্দের জাতি এক, তবে রীতি (style) ভিন্ন ভিন্ন। রীতির দিক হইতে বাঙলায় তিনটি বিভিন্ন চণ্ডের ছন্দ দেখা যায়—(১) ধীর লয়ের ছন্দ বা তান-প্রধান ছন্দ, (২) বিলম্বিত লয়ের ছন্দ বা ধ্বনি-প্রধান ছন্দ এবং (৩) দ্রুত লয়ের ছন্দ বা স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দ।

অধ্যাপক শ্রীতারাপদ ভট্টাচার্য্য মহাশয় বাঙলা ছন্দের ত্রিজাতীয়ত্ব স্বীকার করেন। তাঁহার মতে, ‘পর্বোচ্চারণ ভঙ্গিই হইতেছে ছন্দের জাতি-ত্ব’। বাঙলায় বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের পঞ্চপর্ব বিভিন্ন নিয়মে উচ্চারণ করিতে হয় বলিয়া বাঙলা পঞ্চছন্দে জাতিভেদ বর্তমান। “বাঙলা পঞ্চছন্দ ত্রিজাতীয়। সাধারণ

ভঙ্গিতে উচ্চাৰ্য্য ছন্দের নাম ‘অক্ষর বৃত্ত’, প্রবল ভঙ্গিতে উচ্চাৰ্য্য ছন্দের নাম ‘বলবৃত্ত’, এবং দুর্বল ভঙ্গিতে উচ্চাৰ্য্য ছন্দের নাম—‘মাত্রাবৃত্ত’।”

অগ্ৰাণ্ণ ভাষার ছন্দ

বাঙলা ছন্দ এক জাতীয় বা দ্বিজাতীয় বা ত্রিজাতীয়—যাহাই হউক না কেন, সকলেই ইহার তিনটি প্রকারভেদ স্বীকার করিয়াছেন। বহু প্রাচীন কাল হইতেই বাঙলা কাব্যে তিন শ্রেণীর ছন্দ ব্যবহৃত হইয়া আসিতেছে। তবে আধুনিক কালে ইহাদের যেমন বিচিত্র নাম-বৈচিত্র্য দেখা যায়, প্রাচীনকালে তাহা ছিল না। অক্ষবৃত্ত বা তান-প্রধান ছন্দ, মাত্রাবৃত্ত বা ধ্বনি-প্রধান ছন্দ, বলবৃত্ত (স্বরবৃত্ত) বা স্বাসাধাত-প্রধান ছন্দ—এই নামগুলি আধুনিক। প্রাচীন বাঙলায় ছন্দের নামের দৈন্ত অবশ্যই স্বীকার্য্য।

ইংরাজীতে ‘foot’এর প্রকৃতি ও সংখ্যা অনুসারে এক এক ছন্দের এক এক নাম,—Trochaic, Iambic, Anapaestic ইত্যাদি; এগুলি আবাব

Dimeter* (দুই foot বিশিষ্ট), Trimeter (তিন foot বিশিষ্ট), Tetrameter (চার foot বিশিষ্ট) ইত্যাদি

নামেও অভিহিত। Hexameter ইংরাজির একটি বিশিষ্ট ছন্দ। Homer-এর প্রসিদ্ধ মহাকাব্যেও এই ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহা ছাড়াও স্তবক-সজ্জাব দিক হইতে ছন্দের আরও নাম আছে—Couplet (দুই চরণের স্তবক-বিশিষ্ট), Triplet (তিন চরণ বিশিষ্ট স্তবক), Quatrains (চার চরণের স্তবক), Sonnet (চৌদ্দ চরণের কবিতা): ‘Run on’ বা ‘Non-stop’ ছন্দ হিসাবে Blank verse-এর নামও উল্লেখযোগ্য।

সংস্কৃতে ছন্দের প্রধানতঃ দুইটি বিভাগ—বৃত্ত ও জাতি। বৃত্তছন্দ ‘অক্ষর-সংখ্যাত’- ইহার প্রত্যেক শ্লোকপাদে সমানসংখ্যক অক্ষর থাকে, আব ‘জাতি

মাত্রাকৃত’—ইহাব শ্লোকপাদে সমান সংখ্যক মাত্রা

সংস্কৃত ছন্দের নাম থাকে। বৃত্ত ছন্দের অন্তর্গত বহু ছন্দ আছে,—শ্লোকপাদের

অক্ষর সংখ্যা অনুসারে তাহাদের বিভিন্ন নাম, নামগুলিও অশেষ কবিত্ব পূর্ণ — মালতী (ষড়ক্ষরা বৃত্তি), তোটক, পঞ্চচামর, ভূজঙ্গ প্রয়াত (দ্বাদশাক্ষরা বৃত্তি), ভূগক (পঞ্চদশাক্ষরা বৃত্তি), মন্দাক্রান্তা (সপ্তদশাক্ষরা বৃত্তি) ইত্যাদি। জাতি-ছন্দের মধ্যে ‘আর্য্যা’ বিশিষ্ট ছন্দ, আর্য্যারও নানা বিভাগ আছে, তন্মধ্যে ষোড়শ মাত্রার ছন্দ ‘পঙ্কটিকা’ বিখ্যাত। প্রাকৃতের প্রধান বা একমাত্র ছন্দ এই আর্য্যা, তাহার বিশিষ্ট নাম ‘গাহা’ (গাথা)।

অপভ্রংশেও ছন্দের নামকরণের নীতি নাই। ইহার সকল ছন্দই মাত্রা-
ছন্দ। এই ছন্দগুলির মধ্যে অধিকাংশই চতুশদী (চউপদী)। ইহাদের মধ্যে
‘গাহা’, ‘দোহা’ এবং বিশেষভাবে ‘পদাবলী’ (চৌপদী,
অপভ্রংশ ছন্দ প্রতি পাদে ১৬ মাত্রা), ‘শকরী’, ‘বল্লণা’ প্রভৃতির নাম
উল্লেখযোগ্য। সংস্কৃত ও অপভ্রংশ ছন্দ নামের প্রাচুর্য ও বৈচিত্র্যে অতুলনীয়।

প্রকারভেদে বাঙলা ছন্দের নাম

কিন্তু বাঙলায় ছন্দের নামের দৈন্ত স্বীকার করিতেই হয়। একপদী,
ত্রিপদী, চৌপদী প্রভৃতি যে নাম পাওয়া যায়, তাহা একটি চরণে কয়টি পদ
আছে, তাহারই পরিচায়ক। এগুলিকে বিশেষভাবে ছন্দের জাতি বা শ্রেণী
বলা চলে না। চর্যাগীতিকায়, ত্রিকৃষ্ণ-কীর্তনে, বৈষ্ণব পদাবলীতে কবিতার
উপরে ‘পটমঞ্জরী’, ‘গুঞ্জরী’, ‘রামকীর্তী’, ‘গব্ড়া’, ‘মালিনী’ প্রভৃতি নাম দেওয়া
আছে। এগুলিও প্রকৃতপক্ষে কোন ছন্দের নাম নয়, রাগ-রাগিণীর নাম।
চর্যাগীতিকার ছন্দ অপভ্রংশের ‘দোহা’ জাতীয়। বৌদ্ধ সহজিয়াদের কতকগুলি
গানকে ‘দোহা’ বলা হয়। সরহবজের অপভ্রংশ কবিতার টীকাকার অক্ষয়বজ্র
—এগুলিকে ‘দোহা’ নামেই অভিহিত করিয়াছেন :

‘লিখ্যতে দোহাকোষস্ত সহজায়ায় পঞ্জিকা’^১

চর্যাগীতিকার টীকায় দুই চরণের স্লোককে বলা হইয়াছে ‘পদ’; চর্যাগানেও
প্রায় প্রত্যেক কবিতায় প্রথম দুই চরণের পরে ‘ঞ’ চিহ্নটি ব্যবহার করা
হইয়াছে; ‘ঞ’ মানে ‘ঞবপদ’। বিশেষ অর্থে ‘পদ’ শব্দটিকে ব্যবহার
করিয়াছেন কবি জয়দেব, তিনি সাধারণ ভাবে তাঁহার গানকে বলিয়াছেন
‘পদাবলী’ (পদসমষ্টি)। জয়দেব গোস্বামীর ‘পদ’ বা ‘পদাবলী’ সংস্কৃত ছন্দে
বচিত নয়। পণ্ডিতগণ মনে করেন, ইহা অপভ্রংশের ছন্দ :

জয়দেবের গীতগোবিন্দের গানগুলি সংস্কৃতে লেখা, কিন্তু সেগুলির ছন্দ
অপভ্রংশের। অপভ্রংশ-ছন্দের শক্তির ও মাধুর্যের প্রায় সম্পূর্ণ পরিচয়
এগুলিতে আছে।^২

অতএব ‘পদ’ নাম দিয়া অপভ্রংশের মাত্রাছন্দকে গ্রহণ করার প্রচেষ্টা

চলিয়াছে প্রাচীন বাঙলার গায়কগীতিকবিগণের মধ্যে।
‘পদ’ ছন্দ বা স্তবসম
মাত্রা ছন্দ
চর্যাগীতিকায়, জয়দেবে এই ছন্দে রচিত গানকে বলা
হইয়াছে ‘পদ’। ব্রজবুলিতে (‘অবহট্ট’ ভাষার একপ্রকার

১ সরহবজের দোহাকোষ (হরপ্রসাদ শাস্ত্রী)।

২ ভাষার ইতিবৃত্ত—ডাঃ হুম্মার সেন।

রূপভেদ ; ইহাতে বাঙলা, হিন্দী ও মৈথিলী ভাষার মিশ্রণ দেখা যায়) যে সকল গান পাওয়া যায়, তাহাও এই ‘পদ’ছন্দে রচিত। পরবর্ত্তী কালের কবিরাও এইরূপ ছন্দোবন্ধকে বলিয়াছেন ‘পদ’ :

(১) কি-কহব রে সখি আনন্দ ওর।

চিরদিনে মাধব মন্দিরে মোর ॥

—এই পদ গাই হর্ষে করেন নর্ত্তন।

স্বৈদ কম্প অশ্রু পুলক হৃদয় গর্জ্জন ॥ (চৈতন্য চরিতামৃত)

(২) রসনা-রোচন শ্রবণ-বিলাস।

রচাই রুচির পদ গোবিন্দ দাস ॥

তাহা হইলে বাঙলায় এক শ্রেণীর ছন্দ পাওয়া যাইতেছে, তাহা গানের ছন্দ বা ‘পদ’ছন্দ। এই ছন্দ, হুবহু সংস্কৃত জাতি বা অপভ্রংশ মাত্রাছন্দের অন্তরূপে গানের উদ্দেশ্যে রচিত। চর্যাগীতিকার টীকাকার, জয়দেব গোস্বামী, কৃষ্ণদাস কবিরাজ, কবিরাজ গোবিন্দদাস প্রমুখ কবিগণ এই ছন্দে রচিত গানকে ‘পদ’ নামেই অভিহিত করিয়াছেন। ইহা ‘মাত্রাকৃত’ ‘পদ’-ছন্দ। ইহাকে তৎসম ছন্দও বলা যায়।

প্রাচীন বাঙলা কাব্যে আর এক প্রকারের ছন্দ পাওয়া যায়, তাহা

‘পাঁচালির’ ছন্দ বা ‘পয়ার’ ছন্দ। কেহ কেহ বলেন,

পয়ার ছন্দ বা
ভক্ত ছন্দ

‘পাঁচালি’ কোন ছন্দের নাম নয় ইহা ‘গেয় গাথাকাব্য’।

অবশ্য ‘পাঁচালি’ শব্দটি দুই অর্থেই ব্যবহৃত হইয়াছে।

কুন্তিবাস যখন বলেন,

পঞ্চ ভাই পণ্ডিত কুন্তিবাস গুণশালী।

অনেক শাস্ত্র পড়্য রচে শ্রীরাম পাঁচালি ॥

—তখন ‘পাঁচালি’র অর্থ গেয় গাথাকাব্যই বটে। কিন্তু যখন বলা হয়,

দ্বিতীয় শ্রীকানীদাস ভক্ত ভগবানে।

রচিল পাঁচালি ছন্দে ভারত পুরাণে ॥

—তখন ‘পাঁচালি’ শব্দটির অর্থ দাঁড়ায় এক প্রকার ছন্দের নাম। কবিকঙ্কণও একাধিক স্থলে ‘ছন্দ’ অর্থেই ‘পাঁচালি’ শব্দটি ব্যবহার করিয়াছেন। ‘পঞ্চালিকা’ শব্দ হইতে ‘পাঁচালি’ শব্দটি আসিয়াছে। শব্দকল্পদ্রুমে ‘পঞ্চালিকা’র অর্থ করা হইয়াছে ‘শারিশৃঙ্খলা’ বা ‘ছক’। তাহা হইলে ইহাকেও এক প্রকার ছন্দই বলিতে হয়।

কিন্তু ‘পাঁচালি’ নাম হইতেও, গৈয় গাথা-কাব্যের ছন্দ হিসাবে প্রাচীন বাঙলায় ‘পয়ার’ নামটিই অধিক প্রচলিত। পাঁচালিই পয়ার, অথবা বলা যায়, পাঁচালি রচনার বিশিষ্ট ছন্দ—পয়ার। কুন্তিবাস, কাশীরামদাস, কবিকঙ্কণ, আলাওল সকলেই ছন্দের নাম হিসাবে ‘পয়ার’ কথাটি ব্যবহার করিয়াছেন। পণ্ডিত রামগতি ত্রায়রত্ন বলেন,

পয়ার কথাটি কোথা হইতে উৎপন্ন হইয়াছে, তাহা নিশ্চয়রূপে বলিতে পারা যায় না, কিন্তু বোধ হয়, ইহা ‘পাদ’ শব্দের অপভ্রংশে ‘পায়া’ বা ‘পয়া’ শব্দ-উৎপন্ন ; যথা, সেপায়া, চোপায়া, খাটের পায়া ইত্যাদি এবং ঐ ‘পয়া’ হইতেই ‘পয়ার’ শব্দ সঙ্কলিত হইয়াছে, অতএব ‘পয়ার’ শব্দের অক্ষরগত অর্থ পাদচরণ-বিশিষ্ট। ক্রমশঃ উহা নির্দিষ্টরূপ ছন্দোবোধার্থে যোগরূঢ় হইয়া উঠিয়াছে।^১

পয়ার ছন্দই বাঙলা ছন্দের রাজা। সুপ্রাচীন কাল হইতে, এই ছন্দে বাঙলার শ্রেষ্ঠ কাব্যাদি রামায়ণ, মহাভারত, মঙ্গলকাব্য ইত্যাদি রচিত হইয়া আসিতেছে। গানের ‘পদ’-ছন্দ হইতেই ইহার উৎপত্তি, অর্থাৎ অপভ্রংশের মাত্রাছন্দ বা সংস্কৃতের ‘গীতময়’ বৃত্ত হইতেই ইহার উদ্ভব : কিন্তু ইহা ‘পদ’ নয় ‘পদাকার’ অর্থাৎ পদের অনুরূপ। বাঙলার উচ্চারণ রীতি অনুসারে সংস্কৃত বা অপভ্রংশের লঘু-গুরু অক্ষর বা হ্রস্ব-দীর্ঘ স্বর অনুযায়ী নির্দিষ্ট মাত্রা গণনার পদ্ধতি ক্রমশঃ শিথিল হইয়া যায়, ফলে প্রত্যেক অক্ষরই এখানে একমাত্রিক হইয়া উঠে। উচ্চারণরীতির এই বৈশিষ্ট্য হইতে ক্রমশঃ ‘পদ’-ছন্দ (মাত্রাছন্দ)—পয়ারছন্দে পরিণত হয়। ‘পদ’ প্রাচীন মাত্রাছন্দের তৎসম রূপ, আর ‘পয়ার’ তাহার তদ্ভব রূপ। এই পয়ারেরই নানা প্রকারভেদ—একপদী, ত্রিপদী, নাচাড়ী (দীর্ঘ ত্রিপদী) এবং চোপদী ছন্দে বাঙলা কাব্য পরিপূর্ণ।

গানের ‘পদছন্দ’ এবং গৈয় গাথা-কাব্য পাঁচালির ‘পয়ার’-ছন্দ ছাড়াও আর এক প্রকার ছন্দের সাক্ষাৎ প্রাচীন বাঙলা কাব্যে মিলে। সে ছন্দ লোকের মুখে মুখে আনাগোনা করিত : লোকের মুখের ভাষাতেই এই ছন্দ গড়িয়া উঠিত। পণ্ডিতজনের শিষ্ট কাব্যে ইহার তেমন প্রয়োগ হইত না বটে, কিন্তু ব্যবহারিক ছড়া রচনায়, ব্রতের মন্ত্র বা বিষতাড়ানো মন্ত্রে, ঘুমপাড়ানী গানে, গ্রাম্য গাথায়, বাউল সঙ্গীতে

ছড়ার ছন্দ বা
দেশজ ছন্দ

এবং শ্রামা সঙ্গীতে এই মৌখিক ছন্দের প্রচলন ছিল। এই ছন্দের প্রধান বিশিষ্টতা, প্রতি পর্বের প্রথম শব্দের প্রথম অক্ষরে স্বাসাঘাত প্রদান করা। ইহার কোন নাম প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যে পাওয়া যায় না—‘ছড়া’, ‘বচন’,—এই সকল নামেই ইহার পরিচয়। এই ছন্দটিকে বলা চলে বাঙলার দেশজ ছন্দ।

অতএব প্রাচীন বাঙলাতেও ছন্দের তিনটি প্রকারভেদ ছিল। ছড়া, গান, পাঁচালি—এই তিন বিভাগ লইয়াই প্রাচীন বাঙলা সাহিত্য। ছন্দও ছিল তিন প্রকারের—[ক] ছড়ার ছন্দ [খ] গানের ‘পদ’ ছন্দ ও [গ] পাঁচালির ‘পয়ার’ ছন্দ। ইহাদের মধ্যে ছড়ার ছন্দকে দেশজ ছন্দ, গানের পদছন্দটিকে তৎসম ছন্দ এবং ‘পয়ার’ ছন্দকে তদ্বিব ছন্দ নামে অভিহিত করা চলে। এই ছন্দগুলিই আধুনিক কালে যথাক্রমে স্বাসাঘাত-প্রধান বা বলবৃত্ত, ধ্বনি-প্রধান বা মাত্রাবৃত্ত, তান-প্রধান বা অক্ষরবৃত্ত নামে পরিচিত।

বিভিন্ন শ্রেণীয় ছন্দের লক্ষণ ও পরিচয়

[ক] ছড়ার ছন্দ

- (১) কে মেবেছে | কে ধরেছে | কে দিষেছে | গাল
তাইতো খুকু | বাগ করেছে | ভাত খাষনি | কাল
- (২) শিল শিলাটন | শিলে বাটন | শিল অঝরে | ঝবে
কৈলাস হতে | জিজ্ঞাসেন শিব | (ওরা) কিবা ব্রত | কবে
- (৩) বলাই মাঝির | নৌকাখানা | গুণ টানে তার | গুপে
রঘো গিষে | ফেলে দিল | কেশেড়ার ওই | ঝোপে
- (৪) নীল বানরে | সোনার বাংলা | করল এবার | ছারখার
অসময়ে | হরিশ মৈল | লঙের হৈল | কারাগার

- (৫) রঙ্গে নাচে | রণ মাঝে | কার কামিনী | মুক্তকেশী
 (হৈয়ে) দিগম্বরী | ভয়ঙ্করী | করে ধরে | তীক্ষ্ণ অসি
 (৬) খাঁচার ভিতর | অচিন পাখী | কেমনে আসে | যায়
 ধরতে পারলে | মন-বেড়ী থান্ | দিতেম পাখীর | পায়

ছড়ার ছন্দের বিশিষ্ট লক্ষণ

উপরের উদাহরণগুলি বিশ্লেষণ করিলে, স্বভাবতই কয়েকটি লক্ষণ সকলেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করিবে :

(১) প্রত্যেক পর্বের প্রথম অক্ষরে একটি প্রবল স্বাসাঘাত (স্বরাঘাত) বর্তমান।

(২) পর্বগুলির দৈর্ঘ্য (উচ্চারণের কাল-পরিমাণ) অতিশয় হ্রস্ব, কারণ প্রতিটি পর্বে মাত্র চারটি করিয়া অক্ষর বা স্বর আছে এবং প্রত্যেকটি স্বরই এক-মাত্রিক অর্থাৎ পর্বগুলি চতুর্মাত্রিক। কেবল শেষের পর্বটি অপেক্ষাকৃত ছোট, অপূর্ণপদী।

(৩) এই ছন্দের প্রতিটি চরণ চারটি পর্বদ্বারা গঠিত অর্থাৎ ইহার চরণ চতুর্পর্বিক।

(৪) বিশেষ করিয়া এই ছন্দের পর্বগুলির দৈর্ঘ্য অত্যন্ত হ্রস্ব হওয়ায় যতিগুলি অতি দ্রুত পুনরাবর্তিত হয়, অর্থাৎ পর্বগুলি অতি দ্রুতবেগে উচ্চারিত হয়। এই ছন্দের লয় দ্রুত, উচ্চারণের গতি যেন সর্পগতিবৎ চপল।

(৫) আরও লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, এই ছন্দের পূর্ণ পর্বগুলি স্বরাস্ত ও হলস্ত উভয়বিধ অক্ষরের মিশ্রণে গঠিত এবং অক্ষরগুলিতে স্বরধ্বনিরই প্রাধান্য।

অতএব বলা যাইতে পারে, যে-ছন্দের প্রতি পর্বের আদিতে প্রবল স্বাসাঘাত (স্বরাঘাত) থাকে, পূর্ণপর্বগুলি চতুর্মাত্রিক হয়, সাধারণতঃ চরণ হয় চতুর্পর্বিক এবং লয় অত্যন্ত দ্রুত, তাহার নাম **ছড়ার ছন্দ**।

ছড়ার ছন্দের বিভিন্ন নাম

উপরের লক্ষণ অনুসারে এই ছন্দকে ভিন্ন ভিন্ন নামে অভিহিত করা হইয়া থাকে। (১) যেহেতু ইহার প্রতি পর্বের আদিতে প্রবল স্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত (=বল) থাকে, এইজন্য ইহার নাম স্বাসাঘাত-প্রধান বা স্বরাঘাত-প্রধান ছন্দ

অথবা বলবৃত্ত। (২) আবার এই ছন্দের প্রতি পর্বে স্বরধ্বনির প্রাধান্ত হেতু ইহাকে কেহ কেহ 'স্বরবৃত্ত'ও বলিয়া থাকেন। এই ছন্দে প্রত্যেকটি স্বরই ব্রহ্ম উচ্চারিত হয়। (৩) অত্যন্ত দ্রুত লয়ে এই ছন্দের পর্বগুলি উচ্চারিত হয় বলিয়া ইহাকে 'দ্রুত লয়ের ছন্দ'ও বলা হইয়া থাকে। (৪) ছড়ায় ব্যবহৃত হয় বলিয়া ইহার আর এক নাম 'ছড়ার ছন্দ'। একমাত্র 'স্বরবৃত্ত' বাদে প্রত্যেকটি নামই সার্থক।

ছড়ার ছন্দের উপরি উক্ত লক্ষণের ব্যতিক্রম

অবশ্য উপরি উক্ত লক্ষণগুলি যে ছড়ার ছন্দ সম্পর্কে সর্বত্রই প্রযোজ্য, এমন কথা বলা চলে না। প্রতি স্বাসপর্বের প্রথমে স্বাসাঘাত দেওয়াই বাঙালীর উচ্চারণরীতির বিশিষ্টতা। এই স্বাসাঘাতের ফলে পরবর্তী স্বরান্ত অক্ষর হ্রস্ব হইয়া যায় এবং প্রত্যেকটি স্বরই ব্রহ্ম উচ্চারিত হয়। কিন্তু কোন কোন স্থলে আত্মক্ষরে স্বাসাঘাত থাকা সত্ত্বেও পরের অক্ষরের স্বর দীর্ঘ উচ্চারিত হয়।

দ্বিতীয়তঃ এই ছন্দের প্রতিটি পর্ব সাধারণতঃ চতুর্ন্বাত্রিক, কিন্তু কোন কোন স্থলে, চারিটি অক্ষরের পরিবর্তে আরও অনেক বেশি অক্ষরের শব্দ ইহার পর্বে সন্নিবেশিত হয়। অতি দ্রুত উচ্চারণ করিয়া অতিরিক্ত অক্ষরগুলিকে যথাসম্ভব চতুরক্ষর (চতুর্ন্বাত্রিক) করিবার চেষ্টা করা হয়। মনে রাখিতে হইবে, যে-পর্ব চতুর্ন্বাত্রার কম বা বেশি, সে-পর্ব এই ছন্দের মূল পূর্ণ পর্ব নয়, সেগুলি বিশেষ পর্ব। নিম্নে এইরূপ বিশেষ পর্বের কয়েকটি উদাহরণ উদ্ধৃত হইল :

(১) চারের কম অক্ষরের পর্ব

[ক] হন্ত সারম্ | গলা সাঁরম্ | আর সারম্ | মুখ

পেট পিট | চরণ সারম্ | আর সারম্ | বুক

[খ] ছেলাম | টেম্পল চাচা | আচ্ছা মজা | নিলে

ভোজ্য দিয়ে | ভোটিং খুলে | মিউনিসিপ্যাল | বিলে

[গ] বাইরে কেবল | জলের শব্দ | ঝুপ্‌ঝুপ্‌ | ঝুপ্‌
দৃষ্টি ছেলে | গল্প শুনে | একেবারে | চুপ্‌

(২) চারের বেশি মাত্রার পদ

[ক] (তুমি) জেলের বেটা | নওরে সাধু | জাল বেয়ে না | খাবি
সওদাগরের পুত্র | তুমিরে সাধু ' (তুমি) বণিজ করিতে | খাবি

[খ] সন্ধ্যা বেলা | চান্নি উঠে | স্বরাজ বৈসে | পাটে
হেন কালেতে | কত্যা তুমি | যাইও জলের | ঘাটে

ছড়ার ছন্দের প্রয়োগ ও বিভিন্ন রূপকল্প :

ছড়ার ছন্দকে কেহ কেহ নিন্দা করিয়াছেন : ইহা কেবল হাসির রচনাতেই সার্থক—ইহা কেবল লঘু-চপল ভাব প্রকাশের উপযোগী ; প্রাচীনকালে গ্রাম্য ও মেয়েলী রচনায় ইহার প্রয়োগ হইত । একথা কতকাংশে সত্য । ইহার দ্বারা লঘু-চপল ভাবেরই প্রকাশ হইত । শিষ্ট কাব্যে ইহার তেমন প্রয়োগ ছিল না । কবির সাধারণতঃ হাসির কথা রচনা করিতে এই ছন্দ ব্যবহার করিতেন, যেমন,

(১) অঙ্গদ বলে | সত্য করে | কওরে ইন্দ্র | জিতা

এই যত সব | বসে আছে | সবাই কি তোর | পিতা (কুন্তিবাস)

(২) আই আই | এই বুড়া কি | ওই গোরীর | বর লো

বিয়ের বেলা | এয়ার মাঝে | হৈল দিগ | স্বর লো (ভারতচন্দ্র)

(৩) (ও কথা) আর বোলো না | আর বোলো না | বলছ বঁধু |

কিসের ঝোঁকে

(এ বড়) হাসির কথা | হাসির কথা | হাসবে লোকে |

হাসবে লোকে (ঈশ্বর গুপ্ত)

কিন্তু এই ছন্দে যে সর্বদাই লঘু-চপল ভাবই প্রকাশ করা হইত, তাহা নয় । বাঙলার ব্যবহারিক ছড়া, বাউল ও শাক্ত-সাধকদের সাধন-সঙ্গীত—এই ছন্দে ছন্দিত হইত । তাহাতে অনেক করুণ, অনেক গুরুগম্ভীর গভীর ভাবও প্রকট

হইত। বাঙালীর অন্তরের অনেক কথাই যে এই ছন্দে প্রকাশ পাইত, পূর্ববঙ্গ-গীতিকা-গুলিতে তাহার নিদর্শন আছে। নিম্নে আরও কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হইল :—

- (১) কুড়'বা কুড়'বা | কুড়'বা লিঙ্কে
কাঠায় কুড়'বা | কাঠায় লিঙ্কে
- (২) (আমার) আপন খবর | আপ'নার হয় না।
(একবার) আপনারে | চিনলে পরে | যায় অচে | নারে চেনা
- (৩) মজিল | মন ভ্রমরা | কালীপদ | নীলকমলে
(যত) বিষয় মধু | তুচ্ছ হৈল | কামাদি কু | স্মম সকলে

অবশ্য কথা ভাষায় এই ছন্দ রচিত হইত বলিয়া ইহা একদিন শিষ্ট কাব্যে অনাদৃত ছিল, কিন্তু ইহার প্রাণশক্তি যে কত বেশি, রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ কবিদের নিকট তাহা প্রকাশিত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথ, সত্যেন্দ্রনাথ এবং আধুনিক অনেক কবির রচনায় এই ছন্দের বিবিধ রূপকল্প লক্ষ্য করা যায়। কয়েকটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত হইল :—

(১) ত্রিপদিক ছড়ার ছন্দ

/ /
ফিরছে তরুণ | ক্ষুর্ভিতে
/ /
ডালিমফুলী | কুর্ভিতে

(২) ত্রিপদিক ছড়ার ছন্দ

- (ক) / / /
সকৌ হোলো | সূর্য্য নামে | পাটে
/ / /
এলেম যেন | জোড়া দীঘির | ঘাটে
- (খ) / / /
পায়ের তলায় | নরম ঠেকল | কি
/ / /
আস্তে একটু | চলনা ঠাকুর | যি
/ / /
ওমা, এষে | বরা বকুল | নয় ?

(৩) চতুস্পর্কিক ছড়ার ছন্দ

(তোমরা) দেশোদ্ধারটা | কর্তে চাও কি | করে মুখে | বড়াই ?

(তোমরা) বাকাবাণে | শুধু ফতে | কর্তে চাও কি | লড়াই ?

(তা'সে) হবে কেন !

[চতুস্পর্কিক চরণ, প্রতি চরণের পূর্বে একটি অতিপর্কিক ধ্বনি]

(৪) ছড়ার ছন্দের দীর্ঘ ত্রিপদী

বাদলা যখন | পড়বে ঝরে

রাতে শুয়ে | ভাববি মোরে

ঝরঝরানি | গান গাব ওই | বনে

[এখানে প্রথম দুই পাদে দুইটি পর্ক, তৃতীয় পাদে তিনটি পর্ক]

(৫) প্রবহমাণ ছড়ার ছন্দ

যেদিন ওরা | গিনি দিয়ে | দেখলে কনের | মুখ

সেদিন থেকে | মজুলিকার | বুক

প্রতি পলের | গোপন কাঁটায় | হোলো রক্তে | মাথা ।

মাষের স্নেহ | অন্তর্যামী | তার কাছে তো | রয়না কিছুই | ঢাকা

[অসম-পর্কিক চরণ : প্রথমে চার পর্ক, দ্বিতীয়ে তিন, তৃতীয়ে চার, চতুর্থ চরণে পাঁচ পর্ক । রবীন্দ্রনাথ 'পলাতকা' কাব্যে চতুস্পর্কিক ছড়ার ছন্দকে চরণ উল্লঙ্ঘন করাইয়া প্রবহমাণ করিয়া তুলিয়াছেন । এই অংশে একটি করুণ ভাবের মূর্চ্ছনা সৃষ্টি হইয়াছে । অন্ত্র আরও বৈচিত্র্য দেখা যায় ।]

ছড়ার ছন্দে বিদেশী ছন্দ

ছড়ার ছন্দে আহত-অনাহত অক্ষর পাশাপাশি অবস্থান করে বলিয়া এই ছন্দে অনেক সময় ইংরাজি ছন্দের Trochaic metro (accented + unaccented) এবং Dactylic metro (Accented + unaccented + unaccented) অন্তর্ভুক্ত করা সম্ভব । অবশ্য ছড়ার ছন্দে প্রতি পর্কে থাকে চার অক্ষর, ইংরেজি ছন্দে প্রতি ফুটে দুই বা তিন অক্ষরের বেশি থাকে না । তথাপি,

(1) $\overline{\text{Hope}} \text{ is } | \overline{\text{banished}}$ = Trochaic Dimeter

$\overline{\text{Joys}} \text{ are } | \overline{\text{vanished}}$

(2) $\overline{\text{Gentle}} | \overline{\text{river}} | \overline{\text{Gentle}} | \overline{\text{river}}$ = Trochaic Tetrameter

$\overline{\text{Lo thy}} | \overline{\text{streams are}} | \overline{\text{stained with}} | \overline{\text{g'ore}}$

—প্রভৃতি ছন্দের সহিত বাঙলার এই ছন্দের মিল দেখা যায়, যেমন,

$\overline{\text{যদি}} : \overline{\text{বর্ষে}} | \overline{\text{মাঘের}} : \overline{\text{শেষ}}$

$\overline{\text{ধন্য}} : \overline{\text{রাজা}} | \overline{\text{পুণ্য}} : \overline{\text{দেশ}}$

ছন্দোরাজ সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত ইংরাজি ছন্দের অন্তর্করণে বাঙলায় ছন্দ রচনা করিয়াছেন ; কিন্তু দুই ভাষার প্রকৃতি বিভিন্ন হওয়ায় তাহা ঠিক ইংরাজি ছন্দ হইয়া উঠিতে পারে নাই ।

বাঙলার স্বরাধাত-প্রধান ছন্দের ভিত্তিতে কাজী নজরুল ইসলাম ফারসী ‘গজল’ প্রবর্তন করিয়াছেন : কেহ কেহ এই ছন্দের আধাবে ‘রুবাই’ রচনা করিয়াছেন । গজলে প্রথম চরণের শেষ অক্ষরের সহিত, প্রতি যুগ্ম চরণের শেষাক্ষরের মিল থাকে : যেমন,

(বাগিচায়) $\overline{\text{বুলবুলি তুই}} | \overline{\text{ফুল শাখাতে}} | \overline{\text{দিসনে আজি}} | \overline{\text{দোল}}$ ।

(আজো তার) $\overline{\text{ফুল কলিদের}} | \overline{\text{ঘুম টুটেনি}} | \overline{\text{তজ্রাতে বি}} | \overline{\text{লোল}}$ ॥

(আজো হায়) $\overline{\text{রিক্ত শাখায়}} | \overline{\text{উত্তবী বাষ}} | \overline{\text{ঝুবছে নিশি}} | \overline{\text{দিন}}$

(আসেনি) $\overline{\text{দখনে হাওয়া}} | \overline{\text{গজল্ গাওয়া}} | \overline{\text{মৌমাছি বি}} | \overline{\text{ভোল}}$ ॥

একটি রুবাই :

$\overline{\text{বিনিদ্র কাল}} | \overline{\text{কাটল নিশি}} | \overline{\text{একলা জেগে}} | \overline{\text{তোমার ব্যাখান্ন}}$,

$\overline{\text{অশ্রুগিরি}} | \overline{\text{হার গেথেছি}} | \overline{\text{নয়ন পাতার}} | \overline{\text{ঝালর স্তন্য}}$ ।

$\overline{\text{তোমার তরে}} | \overline{\text{প্রাণ পোড়ানি}} | \overline{\text{কইতে নারি}} | \overline{\text{কাকর কাছে}}$,

$\overline{\text{আপন মনে}} | \overline{\text{তাই সারাদিন}} | \overline{\text{আপন ব্যাখা}} | \overline{\text{কই আপনায়}}$ । (ডাঃ শহীদুল্লাহ)

‘রুবাই’ চারি চরণের কবিতা : তৃতীয় চরণ ভিন্ন অন্য তিন চরণের শেষে মিল থাকে। কিন্তু বাঙলায় ওমর খৈয়ামের যে রুবাই অনূদিত হইয়াছে, তাহাতে রুবাই-এর মিল রক্ষা করা হয় নাই : উহা বাঙলায় চতুর্শ্লোক চরণের, চতুর্শ্লোক পর্বের, প্রতি চরণের শেষে মিলবৃত্ত ছড়ার ছন্দই হইয়া উঠিয়াছে, যেমন,

এই ছনিয়ার | উর্দ্ধে অধে | ডাইনে বায়ে | যেদিকে চাই,
আতসবাজির | কারসাজি সব | আর কিছু নাই | আর কিছু নাই।

[খ] গানের ‘পদ’ ছন্দ

(১) সোনে | ভরিতী | করুণা | নাবী = ৪ মাত্রার পর্ব

রূপা | থোই | মহিকে | ঠাবী

ঘুলি | উপাড়ি | মেলিলি | কাচ্ছি

বাহতু | কামলি | সদগুরু | পুচ্ছি

(২) মন্দির | বাহির | কঠিন ক | পাট = ৪ মাত্রার পর্ব

চলইতে | শঙ্কিল | পঙ্কিল | বাট

(৩) পঞ্চশরে | দম্ব করে | করেছ একী | সন্ন্যাসী = ৫ মাত্রার পর্ব

বিশ্বময় | দিয়েছে তারে | ছড়ায়ে

(৪) বর্ষণ গীত | হল মুখরিত | মেঘ মল্লিত ছন্দে = ৬ মাত্রার পর্ব

কদম্ব বন | গভীর মগন | আনন্দ ঘন | গন্ধে

(৫) এ সখি হমারি | দুখের নাহিক | ওর = ৭ মাত্রার পর্ব

ই ভরা বাদর | মাহ ভানর | শূন্য মন্দির | মোর

৮ মাত্রার পর্ক

(৬) রে সতী রে সতী | কাঁদিল পশুপতি | বিকলিত হুকু প | রাণে

ভিক্কুক বিষধর | হরষিত অন্তর | সংসার রতি নির | বাণে

(৭) আমিষা আচ্ছন্তে | বিস গিলেসিরে | চাঁদ পসর বস, অপা
ঘারে পারে | কা বুঝি মরে, খাইব মই চুট কু | গুবা

(৮) পাঞ্জাব সিদ্ধ | গুজরাট মারাঠা | দ্রাবিড় উৎকল | বঙ্গ
বিন্ধ্য হিমাচল | যমুনা গঙ্গা | উচ্ছল জলধি ত | রঙ্গ

পদ ছন্দের বৈশিষ্ট্য

উপরের উদাহরণগুলি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে, এই ছন্দের

(১) প্রতিটি পর্ক স্বরাস্ত ও হলন্ত অক্ষরের সংমিশ্রণে অথবা কেবল স্বরাস্ত (মৌলিক কিংবা যৌগিক) অক্ষর দ্বারা গঠিত।

(২) প্রতিটি পর্কের অক্ষরগুলির মধ্যে একটি বা দুইটি অক্ষরের স্বর দীর্ঘ করিয়া উচ্চারিত এবং উচ্চারণের রীতি ও মাত্রা গণিবার পদ্ধতি অনেকটা সংস্কৃত 'জাতি' অথবা অপভ্রংশের 'মাত্রা' ছন্দের অনুরূপ।^১

(৩) পর্কগুলিতে চার, পাঁচ, ছয়, সাত অথবা আট মাত্রা থাকে; এবং এইরূপ একই মাপের পর্ক একটি চরণে বারবার উচ্চারিত হইয়া ছন্দোন্নয়ন সৃষ্টি করে।

(৪) এই ছন্দে দ্রুতও নয়, খুব টিমাও নয়, মধ্যম রকমের গতিতে পর্কগুলি উচ্চারিত হয় এবং নানি-দ্রুত-বিলম্বিত কালানুসারে যতি পড়ে : ফলে

১ সংস্কৃতে ব্রহ্মবর (অ, ই, উ) এক মাত্রা, দীর্ঘবর (আ, ঈ, ঊ, এ, ও, ঐ, ঔ) দুই মাত্রা। বৃত্ত ব্যঞ্জনের পূর্ববর এবং অনুস্বার-বিসর্গবৃত্ত বর এবং হলন্ত অক্ষরের বর দুই মাত্রা ও পাদান্তের হলন্ত অক্ষরের বরও দুই মাত্রা; অপভ্রংশের উচ্চারণ রীতিও প্রায় এই প্রকার, কেবল বৃত্ত ব্যঞ্জনের পূর্ববর বা অন্তঃপ্রত্যয় 'এ', 'ও', একমাত্রা, পাদান্তের 'অ' স্পষ্ট উচ্চারিত এবং বিকল্পে পাদান্তের ব্রহ্মবর দীর্ঘ (দুই মাত্রা) এবং দীর্ঘবর ব্রহ্ম (এক মাত্রা)। মাত্রা ছন্দে প্রতি পর্কে মাত্রা স্থির করিবার এই নির্দিষ্ট পদ্ধতি প্রাচীন বাঙলা কবিতার স্বাভাবিক রক্ষা করা হইত।

এই ছন্দের লয় ‘মধ্য’। ছন্দের গতিটি যেন মরালগতির স্তায় নাতিজ্ঞত, নাতিমহুর।

(৫) উপরন্তু এই ছন্দের প্রতি পর্কে অক্ষরগুলি দুর্বল ভঙ্গিতে উচ্চারিত হওয়ায়, অর্থাৎ প্রায় প্রতিটি পর্কেই হলন্ত অথবা যৌগিক স্বরান্ত অক্ষরের স্বর দীর্ঘ উচ্চারিত হওয়ায়, পর্বমধ্যে তথা সমগ্র চরণে একটি গতি-মহুর সুর বা ধ্বনি সৃষ্টি হইয়া থাকে। এই ধ্বনি এই ছন্দের অন্ততম বৈশিষ্ট্য।

অতএব বলা চলে, যে-ছন্দের উচ্চারণরীতি ও মাত্রা গণনার পদ্ধতি প্রাচীন ছন্দের অনুসারী, যে-ছন্দের পূর্ণ পর্ব এই নির্দিষ্ট পদ্ধতির চার, পাঁচ, ছয়, সাত বা আট মাত্রার অক্ষর লইয়া গঠিত, যে ছন্দের পর্বগতি নাতিজ্ঞত ও নাতিমহুর অর্থাৎ মধ্যম, এবং বাহাতে দুর্বল উচ্চারণভঙ্গিনিহিত, অর্থাৎ হলন্ত ও যৌগিক অক্ষরের স্বরের দীর্ঘ উচ্চারণ বশতঃ একটি ধ্বনির সৃষ্টি হয়—তাহাকে ‘পদ ছন্দ’ বলা হয়।

পদছন্দের বিভিন্ন নাম

ছন্দের উপরিউক্ত লক্ষণগুলি বিচার করিয়া, পদছন্দকে বিভিন্ন নামে অভিহিত করা হইয়া থাকে। (১) এই ছন্দে প্রাচীন প্রণালী অনুসরণ করিয়া, একটি নির্দিষ্ট পদ্ধতিতে মাত্রা গণনা করা হয়, সেইজন্ত ইহার একনাম ‘মাত্রাবৃত্ত’। ইহা সংস্কৃত ও অপভ্রংশের মাত্রাছন্দের অন্তর্করণেই রচিত; ইহা বাঙলার তৎসমছন্দ। অতএব ইহার ‘মাত্রাবৃত্ত’ নামটি সমর্থনযোগ্য। (২) ইহাকে মধ্যলয়ের ছন্দও বলা হয়, কারণ এই ছন্দের গতি হংসগতিবৎ নাতিজ্ঞত, নাতিমহুর। অম্লধন বাবু ইহাকে ‘বিলম্বিত লয়ের ছন্দ’ বলিয়াছেন। তিনি মনে করেন, এই ছন্দের প্রতি পর্কেই একটি দুইটি স্বরের উচ্চারণ দীর্ঘ হয়, ফলে ইহার গতি ও লয় হয় বিলম্বিত। যেখানে পর্বের দৈর্ঘ্য পূর্বনির্দিষ্ট, সেখানে পর্বস্থ মাত্রার সংখ্যা কম থাকিলে, কোন কোন স্বরের দীর্ঘ উচ্চারণ করিয়া মাত্রাসংখ্যা পূর্ণ করিতে হইবেই। এই দীর্ঘীকরণের দ্বারা নির্দিষ্ট লয়ের তারতম্য হইতে পারে না এবং নির্দিষ্ট পর্বদৈর্ঘ্যও দীর্ঘতর হয় না। অতএব উক্ত কারণে ইহার লয়কে বিলম্বিত বলা অসমীচীন। মাত্রাছন্দের উচ্চারণগতি ছড়ার ছন্দের মত অতি দ্রুতও নয়, আবার পয়ার ছন্দের মত অতিমহুরও নয়; ইহার গতি মৃদুমন্দ। অতএব ইহাকে মধ্য লয়ের ছন্দ বলাই সঙ্গত। (৩) তৃতীয়তঃ এই ছন্দে দুর্বল ভঙ্গিতে ধ্বনি উচ্চারিত হয় বলিয়া অর্থাৎ হলন্ত অক্ষর এবং যৌগিক স্বরান্ত অক্ষর দীর্ঘ করিয়া উচ্চারিত

হয় বলিয়া, উচ্চারণে একটি গীত-ধ্বনির সৃষ্টি হয়; এই ধ্বনির প্রাধান্যহেতু ইহাকে ‘ধ্বনি-প্রধান ছন্দ’ নামেও অভিহিত করা হইয়া থাকে। মধ্যম ধরণেয় লয় এবং পর্বস্থ মাত্রার অপূর্ণতা পূর্ণ করিবার জন্য স্বরের দীর্ঘায়িত উচ্চারণজনিত একটা গীতধ্বনি এই ছন্দের অন্ততম বিশিষ্ট লক্ষণ। অতএব ইহার ‘ধ্বনি-প্রধান ছন্দ’ নামটিও সার্থক।

মাত্রাহ্রস্বে নির্দিষ্ট মাত্রাপদ্ধতির ব্যতিক্রম

কিন্তু ‘মাত্রা’ নির্ণয় প্রসঙ্গে এই ছন্দ যে নির্দিষ্ট পদ্ধতি অনুসরণ করে, তাহা যে সর্বথা সংস্কৃত নিয়মানুযায়ী তাহা বলা চলে না। সংস্কৃতে ‘এ, ও’ দীর্ঘস্বর - দুই মাত্রা। পাদান্তের হ্রস্বস্বর—দীর্ঘ অর্থাৎ দুই মাত্রা। কিন্তু প্রাকৃত অপভ্রংশে এই নিয়মের শিথিলতা দেখা যায়। অপভ্রংশে ‘এ, ও’ প্রায় সর্বত্রই হ্রস্ব, পাদান্তের দীর্ঘস্বর বিকল্পে এক মাত্রা, হ্রস্বস্বর দুই মাত্রা। প্রাকৃত-অপভ্রংশে এ নিয়মও ছিল,—‘দীহো বিম্ব বগ্নো লহ জীহা পঢ়ই, হোই সে বি লহ’। বাঙলা ভাষায় হ্রস্ব-দীর্ঘ উচ্চারণের শিথিলতা আরও বেশি করিয়া দেখা দিয়াছিল : এই জন্য দেখা যায়, চর্যাপদে ‘ও ব্রজবুলিতে রচিত বৈষ্ণব পদাবলী মাত্রাবৃত্তের ঢঙ অনুসরণ করিলেও হ্রস্বস্বর কোথাও দীর্ঘ, দীর্ঘ কোথাও হ্রস্ব হইয়া উচ্চারিত হইতেছে। যেমন,

(১) এক স ড় লী | সরহ নাল |

(‘ড়’ ‘ই’ হ্রস্ব হইয়াও দীর্ঘ)

(২) জে জে আ ই লা | তে তে গে লা

অবগাবণে কারু | বিমনা ভইলা

(প্রথম ‘জে’, ‘তে,’ শেষের ‘লা’ দীর্ঘ, দ্বিতীয় চরণে ‘গা’, ‘গে’, ‘ক’ হ্রস্ব।

(৩) ই ভ রা বা দ র | মা হ ভা দ র | শূ ত্র ম দি র | মো র

(ভরা-র ‘রা’ হ্রস্ব, কিন্তু বাদর-এর ‘বা’ দীর্ঘ)

তথাপি চর্যাপদে ও ব্রজবুলিতে নির্দিষ্ট মাত্রার প্রতি আনুগত্য আছে; বিশেষ করিয়া হলন্ত অক্ষর ও যোগিক স্বরান্ত অক্ষর সর্বত্রই দীর্ঘ। আধুনিক

বাঙলা- মাত্রাবৃত্তে—একমাত্র হলন্ত ও যৌগিক অক্ষরের স্বরের উচ্চারণ-দীর্ঘতা অর্থাৎ দ্বিমাত্রিকতা রক্ষিত হয়, অত্রান্ত স্বর (অ, আ, ই, উ, এ, ও, অ্যা) হ্রস্ব অর্থাৎ এক মাত্রার : বাঙলা উচ্চারণে ‘ঈ’ ‘উ’-এর দীর্ঘত্ব কোথাও রক্ষা করা হয় না। অতএব আধুনিক বাঙলা ভাষার মাত্রাবৃত্তে, প্রাচীন পদ্ধতির মাত্রা-নিষ্ঠা কেবলমাত্র হলন্ত ও যৌগিক অক্ষরের স্বরের উচ্চারণে। বর্তমানে মাত্রাবৃত্তের প্রায় প্রতি পর্বেই হলন্ত ও যৌগিক অক্ষরের এই দীর্ঘীকরণ লক্ষণীয় :

(১)	পাষাণের স্নেহধার। তুষারের বিন্দু	} ৪ মাত্রার পর্ব : অত্রান্ত সব স্বর এক মাত্রিক, কেবল হলন্ত ও যৌগিক অক্ষরের স্বর দুই মাত্রার।	
	ডাকে তোরে চিতলোল্ উতরোল্ সিদ্ধ		
	মেঘ হানে জুইফুলী বৃষ্টি ও অঙ্গে		
	চুমা চুম কিষ্ হারে চাঁদ ঘেরে রঙ্গে		
	ধূলা ভবা জায় ধবা তোর লাগি ধর্ণা		
		ধর্ণা	

(২)	নন্দপুর চল্লি বিনা বন্দাবন্ অঙ্ককার	} পাঁচ মাত্রার পর্ব, প্রতিটি হলন্ত অক্ষরের স্বর দীর্ঘ (= দুই মাত্রার)
	চলে না চল্ মলয়ানিল্ বহিষা ফুল গন্ধতার	

(৩)	ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে	} ৬ মাত্রার পর্ব : প্রতিটি যৌগিক ও হলন্ত অক্ষরের দীর্ঘ উচ্চারণ।
	জল সঞ্চিত ক্ষিতি সৌরভ রতসে	

কিন্তু সঙ্গীতে এই নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটে : বাঙলার প্রাচীন গানে তো বটেই আধুনিক গানেও ‘আ’ ‘ঈ’ ‘উ’ ‘এ’ এবং ‘ও’ প্রায়ই দীর্ঘ অর্থাৎ দুই মাত্রার হয়, যেমন,

(১)	সজনি সজনি রাধিকা লো দেখ অবহ চাহিয়া	} ৬ মাত্রার পর্ব
	মৃদল গমন শ্রাম আওয়ে মৃদল গান গাহিয়া	

(২) নীল সিদ্ধ জল | খোত চরণতল

অনিল বিকম্পিত | শ্রামল অঞ্চল

অধর চূষিত | তাল হিমাচল

} ৮ মাত্রার পদ

(৩) পীযুষ-সিঞ্চিত | সমীর-চঞ্চল | কাঞ্চন-অঞ্চলে | দোলেরে...

মাতিল ত্রিভুবন | বাক্য বিধামিনী | বাণী জয়বব | বোলেরে

মাত্রাছন্দের বিবিধ রূপ-কল্প

আমরা বলিয়াছি বাঙলা পদছন্দ বা মাত্রাছন্দই তৎসম ছন্দ। ইহা এক প্রকার আভাঙ্গ। সংস্কৃত 'বৃত্ত' ও 'জাতি' এবং অপভ্রংশের 'মাত্রাছন্দ'। অতএব সংস্কৃত ও অপভ্রংশের ছন্দে যে সকল ছন্দ বাঙলায় রচিত হইয়াছে, তাহা এই পদছন্দেরই অন্তর্গত। ভিন্ন ভিন্ন যুগে এই ছন্দেব নিম্নলিখিত রূপগুলি বাঙলায় প্রবর্তিত হইয়াছে :-

সংস্কৃত ছন্দ

ভূজঙ্গপ্রয়াত—এই ছন্দে প্রতি চরণে ১২টি অক্ষর থাকে।

'লঘু+গুরু+গুরু' এই ক্রমে তিনটি করিয়া অক্ষর চারবার পুনরাবর্তিত হয়। প্রতি চরণের মাত্রাসংখ্যা ২০। যথা,—

ভূজঙ্গ প্রয়াতে কহে ভারতী দে

সতী দে সতী দে সতী দে সতী দে (ভারতচন্দ্র)

ভোটক—এই ছন্দেরও প্রতি চরণে ১২টি অক্ষর থাকে। ইহাতে 'লঘু+লঘু+গুরু'—এই ক্রমে তিনটি করিয়া অক্ষর চারবার পুনরাবৃত্ত হয়। প্রতি চরণের মাত্রাসংখ্যা ১৬। যথা,—

বিনয়ে করপদ্ম কবে ধরিয়া

কহিছে তরুণী করুণা করিয়া

|| || || || || || || || || ||
গুণ সাগর মাগর আগর হে

|| || || || || || || || || ||
নট না কর না কর না কর হে

(ভারতচন্দ্র)

তুণক :—ইহাতে প্রত্যেক চরণে ১৫টি অক্ষর থাকে। এই ছন্দে অক্ষরগুলি ‘গুরু+লঘু+গুরু’ এবং ‘লঘু+গুরু+লঘু’—এই ক্রমে দুইবার আবর্তিত হয় এবং শেষে ‘গুরু+লঘু+গুরু’ অক্ষরের সমাবেশ থাকে। অক্ষরগুলি সাজাইলে গুরু+লঘু—ক্রমে ইহার সাতবার পুনরাবর্তিত হয় এবং শেষের অক্ষরটি গুরু হয়। ইহাতে প্রতি চরণে মাত্রা সংখ্যা থাকে ২৩। প্রতি যুগ্ম অক্ষরের পর বিরাম নেওয়া যায় বলিয়া ছন্দটি শ্রুতিমধুর। যথা,

|| || || || || || || || || ||
মৈল দক্ষ ভূত বক্ষ সিংহনাদ ছাড়িছে

|| || || || || || || || || ||
ভারতের তুণকের ছন্দে বন্ধ বাড়িছে

(ভারতচন্দ্র)

রুচিরা :—এই ছন্দে ১৩টি অক্ষর থাকে। প্রতি চরণে অক্ষরগুলি ‘লঘু+গুরু+লঘু’ + ‘গুরু+লঘু+লঘু’ + ‘লঘু+লঘু+গুরু’ + ‘লঘু+গুরু+লঘু’ + গুরু—এই ক্রমে সাজানো থাকে। ইহাতে চতুর্থ ও ত্রয়োদশ অক্ষরের পরে যতি সন্নিবেশিত হয়। ইহার মোট মাত্রা সংখ্যা ১৮। যথা,

|| || || || || || || || || ||
তখন কাহার আঁচলে গোপন যুথীর মালা

|| || || || || || || || || ||
মধুর মধুর ছড়াইত বাস কে সেই বালা ?

(সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত)

মালিনী :—এই ছন্দের প্রতি চরণে ১৫টি অক্ষর থাকে, অক্ষরগুলি গণায়সারে ‘লঘু+লঘু+লঘু’ ২ বার + ‘গুরু+গুরু+গুরু’ + ‘(লঘু+গুরু+গুরু)’ ২ বার—এই ক্রমে সাজানো থাকে। অষ্টম ও পঞ্চদশ অক্ষরের পরে যতি বসে। ইহার প্রতি চরণের মাত্রা সংখ্যা ২২। যথা,

|| || || || || || || || || ||
উড়ে চলে গেছে বুলবুল | শ্রুতময় স্বর্ণ পিঞ্জর |

|| || || || || || || || || ||
কুরায়ে এসেছে ফাকুন | যৌবনের জীর্ণ নির্ভর |

(সত্যেন্দ্রনাথ)

পঞ্চচামর :—এই ছন্দে প্রতি চরণে ১৬টি অক্ষর থাকে, অক্ষরগুলি ‘লঘু+গুরু+লঘু’ + ‘গুরু+লঘু+গুরু’ + লঘু+গুরু—এই ক্রমে দুইবার

আবৃত্ত হয় এবং অষ্টমে ও ষোড়শে যতি সন্নিবেশিত হয়। ইহাতে প্রতি চরণের মাত্রাসংখ্যা—২৪। অক্ষরগুলি পর পর সাজাইলে ‘লঘু+গুরু’ ক্রমে আটবার আবৃত্ত হয়। যথা,

মহং ভয়ের মূরং সাগরং বরণ তোমার তমঃ শ্রামলং ।

মহেশ্বরের প্রলম্ব পিনাকং শোনাও আমায় শোনাও কেবল ।

(সত্যেন্দ্রনাথ)

শব্দাক্রান্তাঃ—ইহার প্রত্যেক চরণের অক্ষরসংখ্যা ১৭; অক্ষরগুলি ‘গুরু+গুরু+লঘু’ + ‘গুরু+লঘু+লঘু’ + ‘লঘু+লঘু+লঘু’ + গুরু+গুরু+(লঘু+গুরু+গুরু) ২ বার—এই ক্রমানুসাবে বিভক্ত হয়। ইহাতে চতুর্থ, দশম ও সপ্তদশ অক্ষরের পরে যতি থাকে প্রতি চরণেব মাত্রা সংখ্যা ২৬। কালিদাসের বিখ্যাত মেঘদূত কাব্য এই ছন্দে বচিত :—

পিঙ্গলং বিহ্বলং ব্যথিত নভতলং কই গো কই মেঘ উদয় হও ।

সন্ধ্যায় তস্ত্রার মুরতি ধরি আজ মন্দ মন্থব বচন কও । (সত্যেন্দ্রনাথ)

বাঙলা ভাষায় সংস্কৃত অক্ষরবৃত্ত ছন্দের এই সকল অন্তর্যবণ তেমন সার্থক হয় নাই। ভারতচন্দ্র সংস্কৃত উচ্চারণ রীতিব অনুসরণে ভূজঙ্গ প্রয়াত, তোটক, তুণক ছন্দের প্রবর্তন করিয়াছেন এবং সকল অক্ষরকেই স্বরাস্ত ধরিয়াছেন। তাহাতে বাঙলার নিজস্ব উচ্চারণরীতি ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। সংস্কৃত ভঙ্গিতে উচ্চারণ করিলে, ভূজঙ্গ প্রয়াতের উচ্চারণ হইবে—‘ভূজঙ্গ—প্রয়াতে—কহেভা—রতীদে’ এবং তোটক ছন্দটিও অন্তরূপ উচ্চারণে বিশ্রী শুনাইবে, এই জন্ত ভারতচন্দ্র পয়ার ছন্দের যতি পদ্ধতির আধারেই ছন্দগুলি রচনা করিয়াছেন। সত্যেন্দ্রনাথ দত্তের সংস্কৃত ছন্দগুলি বাঙলা উচ্চারণরীতি অনুযায়ী বচিত; তিনি শব্দান্তের হলন্ত অক্ষরকে দুই মাত্রার ধরিয়া, অন্তান্ত অক্ষরকে লঘু অর্থাৎ হ্রস্ব ধরিয়াছেন। তাহাতে সংস্কৃত উচ্চারণ রীতি ক্ষুণ্ণ হইলেও ছন্দগুলি মোটামুটি সুন্দর ও সুখপাঠ্য হইয়াছে।

অপভ্রংশ ছন্দ :—সংস্কৃত ছন্দ হইতেও যেমন, তেমনই অপভ্রংশের কতিপয় ছন্দেরও অবিকল দৃষ্টান্ত বাঙলায় পাওয়া যায়। বস্তুতঃ মাত্রাছন্দ প্রাকৃত-

অপভ্রংশেরই সম্পদ। পণ্ডিতগণ অনুমান করেন, সংস্কৃতে যে মাত্রাছন্দ দেখা যায়, তাহা প্রাকৃত হইতেই গৃহীত। গাহা (<গাথা) নামক মাত্রাকৃত আখ্যা ছন্দটি প্রাকৃতির প্রধান ছন্দ। অপভ্রংশে কিন্তু ছন্দের সংখ্যা অনেক বেশি। এই ছন্দগুলি অধিকাংশই চতুষ্পদী বা চটপট্ট। অধিকাংশ ছন্দেরই প্রথম ও দ্বিতীয় পাদে এবং তৃতীয় ও চতুর্থ পাদে মিল থাকায় ছন্দগুলি দুই দ্বিপদার সমষ্টি বলিয়া মনে হয়। অপভ্রংশের প্রধান প্রধান ছন্দ এই ধরনের দ্বিপদ। এই ছন্দগুলির মধ্যে বাঙলা মাত্রাছন্দে, ‘পাদাকুলক’ (ইহা সংস্কৃত জাতিছন্দ ‘পজ্জ্বাটিকা’র অনুরূপ), ‘অতিশকরা’ এবং ‘বল্লগা’ এই কয়েকটি ছন্দের হুবহু অনুবৃত্তি দেখা যায়। পাদাকুলক ও বল্লগা ছন্দ দুইটিকে যথাক্রমে বাঙলার প্রচলিত পয়ার ও ত্রিপদী ছন্দের মূল বলিয়া মনে হয়। আমরা প্রয়োজনবোধে এই ছন্দগুলির আকৃতি লইয়া আলোচনা করিতেছি, উদাহরণ বাঙলা সাহিত্য হইতেই দেওয়া যাইতেছে।

পাদাকুলক :—ইহা চতুষ্পদী ছন্দ। প্রতি পাদে ষোলটি করিয়া মাত্রা, অষ্টম ও ষোড়শ অক্ষরের পর যতি। প্রতি দুই পাদ বা চরণের অন্তে মিল। এই ছন্দে লঘু-গুরু অক্ষরের বন্ধনও অনেকটা শিথিল। প্রাকৃত পৈত্বে এই ছন্দ সম্পর্কে বলা হইয়াছে,

লহ গুরু এক গিঅম গহি জেহা।

পঅ পঅ লেকথহি উত্তম রেহা॥

সুকই ফণিন্দহ কণ্ঠহ বলঅ।

সোলহ মত্তা পাআকুলঅং॥

সংস্কৃতের জাতি ছন্দের অন্তর্গত ‘পজ্জ্বাটিকা’ ছন্দটিও পাদাকুলকের মত। ‘পজ্জ্বাটিকা’—‘প্রতিপদ যমকিত ষোড়শমাত্রা’—ইহা ষোড়শমাত্রার ছন্দ, ইহার চরণের প্রতি যুগ্মমাত্রায় যতি থাকে এবং প্রতি পাদান্তে মিল থাকে। বাঙলায় প্রাচীন কাল হইতেই এই ছন্দ দুইটির দৃষ্টান্ত পাওয়া যাইতেছে :—

॥ ॥ । । । । ॥ । । ॥ ॥
 (১) কায়্য তরুর | পঞ্চবি ডাল
 ॥ । । ॥ ॥ । । ॥ ॥
 চঞ্চল | চীএ | পইঠো কাল
 । । । । । ॥ । । । ॥ ॥
 দিঠ করিঅ মহা | সুহ পরিমাণ
 । । । । । ॥ ॥ । । ॥ ॥
 দুই ভগই গুরু | পুচ্ছিঅ জাণ

- (২) আজ্জ হাম কি পেথহু | নববীপ চন্দ ।
 করতলে করই | বয়ন অবলম্ব ॥
- (৩) যাহা পহঁ অরুণ | চরণে চলি যাত ।
 তাঁহা তাঁহা ধরণী | হইয়ে মঝু গাত ॥

অতিশকরী :—এই ছন্দে প্রতিপাদে পনেরটি মাত্রা থাকে । অষ্টমে ও পঞ্চদশে যতি । মনে হয়, শেষ পর্বে পাদাকুলকের এক মাত্রা কমিয়া অতিশকরীর উৎপত্তি হইয়াছে : টানিয়া পড়িলে ইহা প্রায় পাদাকুলক ছন্দই হইয়া দাঁড়ায় : যেমন,

- (১) হাথক দরপণ | মাথক ফুল
 নমনক অঞ্জন | মুখক তাঘুল
 হৃদয়ক মৃগমদ | গীমক হার
 দেহক সরবস | গেহক সার
- (২) কি কহব রে সখি | আনন্দ ওর
 চিরদিন মাধব | মন্দিরে মোর

কল্পণা :—এই ছন্দও দুই চরণের সমষ্টি । ইহার প্রতিটি চরণে ৩৭ মাত্রা থাকে—দশমে, বিংশতি মাত্রার পরে এবং চরণের শেষে যতি থাকে । অর্থাৎ ইহা এক প্রকারের ত্রিপদী ছন্দ : প্রতি চরণ ১০ + ১০ + ১৭ মাত্রায় বিভক্ত । প্রাকৃত পৈঙ্গলে এই ছন্দ সম্পর্কে বলা হইয়াছে :—

পঢ়ম দহ দিজ্জিআ পুণবি তহ কিজ্জিআ
 পুণবি দহ সত্ত তহ বিরই জাআ ।

এই ছন্দের অল্পকরণ দেখা যায় চর্যাগীতিকায় । অবশ্য তথায় কোথায়ও কোথায়ও প্রতিপদের দুই-একটি মাত্রা ছাটিয়া দেওয়া হইয়াছে : যেমন,

নানা তরুবর মোউলিল রে
 গঅগত লাগেলী ডাঙ্গী ।

| | || | | || | | | | || ||
 একেলী সবরী এ বণ হিওই
 || | | | | || || ||
 ক র্ণ কুণ্ডল বজ্রধারী ||

ব্রজবুলিতে পাওয়া যায়,—

|| | | | | || || | | | | | | || ||
 তুঙ্গ মণি মন্দিরে ঘন বিজুরি সঞ্চরে
 || | | | | | | | | || ||
 মেঘরুচি বসন পরিধানা

রবীন্দ্রনাথের

‘পঞ্চশরে দক্ষ করে | করেছ একি সম্যাসী | বিশ্বময় দিয়েছ তারে ছড়িয়ে’
—ছন্দটির মধ্যেও এই বল্লগার ছাঁচ আসে। মনে হয় বাঙলার নাচাড়া ছন্দ
এই বল্লগার তত্ত্ব রূপ।

মাত্রাছন্দের প্রবহমাণতা

যে ছন্দে হৃদয়ভাব ধ্বনিপ্রবাহের বিরতিকে উল্লঙ্ঘন করিয়া অনেক দূর পর্য্যন্ত অগ্রসর হয়, অর্থাৎ ছন্দের মুখাপেক্ষী না হইয়া স্বাধীনভাবে চরণের পর চরণ অতিক্রম করিয়া চলিতে পারে, তাহাকেই প্রবহমাণ ছন্দ বলা চলে। পয়ার ছন্দে এই প্রবহমাণতা আনিয়াছিলেন মাইকেল মধুসূদন দত্ত। তাঁহার পরে রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ কবিগণ ছড়ার ছন্দেও প্রবহমাণতা সঞ্চার করেন। মাত্রাছন্দেও যে ভাবের স্বাধীন গতি অব্যাহত রাখা চলে, রবীন্দ্রনাথ তাহা প্রদর্শন করিয়াছেন। ‘ক্ষণিকা,’ ‘সাগরিকা’য় মাত্রাছন্দের বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের চরণ নানাভাবে বিস্তার করিয়া তিনি এই ছন্দের বৈচিত্র্য দেখাইয়াছেন। অবশ্য প্রাচীন বাঙলাতেও মাত্রাছন্দের কিছুটা প্রবহমাণতা বর্তমান ছিল; চার মাত্রার পর্বকে আট মাত্রার করিয়া অথবা ছয় মাত্রার পর্বকে বার মাত্রার করিয়া ভাবানুযায়ী ছন্দকে অগ্রসর করানো হইত। যেমন,

(১) কণ্টক : গাড়ি ক | মল সম : পদতল
 মঞ্জীর : চীরহি | ঝাঁপি,
 গাগরি : বারি | চারি করি : পীছল
 চলতহি : অঙ্গুলি | চাপি।

[এ ছন্দটি, চারি মাত্রার অতি ছোট ছোট পর্ব লইয়া, আট মাত্রার পরে বতি রাখিয়া ত্রিশদী ছন্দোন্নয়ন প্রাপ্ত হইয়াছে।]

(২) মঞ্জু : বিকচ : কুন্তল : পুঞ্জ

মধুপ : শব্দ : গঞ্জি : গুঞ্জ

কুঞ্জ : ব গতি : গঞ্জি : গমন

মঞ্জু : ল কুল : নারী

[এখানে যেন ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র পর্বের মাত্রাসংখ্যা আরও কম, অর্থাৎ তিন ; $৩ \times ৪ = ১২$ মাত্রার পর যতি রাখিয়া ইহাকে চৌপদীর রূপ দেওয়া হইয়াছে]

রবীন্দ্রনাথ এই ধরণের ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন ‘ভানুসিংহের পদাবলী’তে । এখানে ছন্দের প্রবহমাণতা প্রাচীন ছন্দের অনুসারী । ইহা হইতে অধিক বৈচিত্র্য রবীন্দ্রনাথ প্রদর্শন করিয়াছেন পরবর্তী কবিতাবলীতে । চরণের ভাব-গতিকে অসমাপ্ত রাখিয়া তিনি এই ছন্দে অত্যাস্চর্য্য বহমানতা সৃষ্টি করিয়াছেন । যেমন,

(১) দেখিছ তারে | উপমা নাহি | জানি,

যুমের দেশে | স্বপন এক | থানি,

পালঙ্কেতে | মগন রাজ | বালা

আপনভরা | লাবণ্যে নি | রালা (সোনার তরী)

[পাঁচ মাত্রার পর্ব, শেষের পর্বটি খণ্ডিত ; অর্থের প্রবহমাণতা অক্ষুণ্ণ ।]

(২) শতক যুগের | করিদল মিলি | আকাশে

ধ্বনিয়া তুলিছে | মত্ত মদির | বাতাসে

শতক যুগের | গীতিকা । (কল্পনা)

[ছয় মাত্রার পর্ব, শেষেরটি খণ্ডিত, এখানেও প্রবহমাণতা অব্যাহত ।]

(৩) সমুখে রাখিয়া | স্বর্ণ-মুকুর |

বাধিতেছিল সে | দীর্ঘ চিকুর |

আঁকিতেছিল সে | যত্নে সিঁদুর ।

সিঁথির সীমার | পরে । (কথা)

এখানে অর্থ-প্রবাহ তো নহই, ধ্বনি-প্রবাহও ক্ষুণ্ণ হয় নাই । চরণের শেষে যদি খণ্ডপর্ব না থাকে, তবে ধ্বনির প্রবহমাণতাও অব্যাহত থাকে । যেমন,

(৪) যারা আসে যায় | হাসে আর চায় |

পশ্চাতে যারা | ফিরে না তাকায় |

নেচে ছুটে ধায় | কথা না শুধায় | হুটে আর টুটে | পলকে,

তাহাদেরি গান | গারে আজি প্রাণ | অণিক দিনের | আলোকে । (অণিকা)

রবীন্দ্রনাথ মাত্রাছন্দকে আরও প্রবহমাণ করিয়া তুলিয়াছেন ‘সাগরিকা’ কবিতায়। যেমন,

(৫) হেরিছ রাতে | উতল উৎ | সবে
 তরল কল | রবে
 আলোর নাচ | নাচায় চাঁদ | সাগর জলে | যবে
 নীরব তব | নম্র নত | মুখে,
 আমারি আঁকা | পত্রলেখা | আমারি মালা | বৃকে

[গ] পয়ার ছন্দ

(১) বিলাপ করেন রাম | লক্ষণের আগে।

ভুলিতে না পারি সীতা | সদা মনে জাগে ॥

(৮+৬=১৪ অক্ষর, ১৪ মাত্রা ; দুই চরণের শেষে মিল। ইহাই প্রচলিত পয়ার)

(২) উ-শব্দে বুঝ শিব | মা শব্দে শ্রী তার

বুঝিয়া মেনকা উমা | নাম কৈল সার

(৩) এই গীতি পথপ্রান্তে | হে মানব তোমার মন্দিরে

দিনান্তে এসেছি আমি | নিশীথের নৈঃশব্দের তীরে

(৮+১০=১৮ অক্ষর, ১৮ মাত্রা ; দুই চরণের শেষে মিল। ইহাকে মহা পয়ার বলে।)

(৪) জিনি শতদল | বদন কমল | অধর বজ্রক ভোর

পরিহরি ব্রীড়া | করে কত ক্রীড়া | নয়ন খঞ্জন জোর

(৬+৬+৮=২০ অক্ষর, ২০ মাত্রা ; সরল ত্রিপদী পয়ার)

(৫) কৃষ্ণকরপদতল | কোটিচন্দ্র সুশীতল |

তার স্পর্শ যেন স্পর্শমণি

তার স্পর্শ নাহি যার | যাউ সেই ছারখার

সেই বপু লোহসম জ্বালি

(৮+৮+১০=২৬ অক্ষর, ২৬ মাত্রা, দীর্ঘ ত্রিপদী বা নাচাড়ী)

(৬) জগন্মের তুমি | জীবিত রূপিনী |

জগন্মের হিতে | সতত রতা

পুণ্য তপোবন | সরলা হরিনী |

বিজন কানন | কুসুম লতা

(৬+৬+৬+৫=২৩ অক্ষর, ২৩ মাত্রা লঘু চৌপদী ছন্দ)

(৭) ক্রোধী প্রিয় সহচরে | ঘেরে ঘেরে শোক করে |

অরণ্য পুরিল তার | কাতর ক্রন্দনে

(৮+৮+৮+৬=৩০ অক্ষর, ৩০ মাত্রা, দীঘ চৌপদী ছন্দ)

(৮) একাকিনী শোকাকুল | অশোক কাননে |

কাদেন রাঘব বাঞ্ছা | আধার কুটীরে নীরবে ।

(৮+৬=১৪ অক্ষর ও ১৪ মাত্রার আধারে রচিত অনির্ভাক্ষর ছন্দ)

[উপরের ' ' চিহ্নিত অক্ষরগুলিতে ' ' ৭ অক্ষর আছে দুইটি, মাত্রাও দুইটি]

পয়ার ছন্দের বিশিষ্ট লক্ষণ

উপরের দৃষ্টান্তগুলি বিশ্লেষণ করিলে পয়ার ছন্দের নিম্নলিখিত বৈশিষ্ট্য সকলেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করিবে :

(১) বাঙলা ভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণভঙ্গি^১ অনুসারে এই ছন্দ রচিত ।

(২) স্বাভাবিক উচ্চারণ-রীতি অনুযায়ী ইহার প্রতিটি পর্বেই সমস্ত অক্ষরের স্বরের দৈর্ঘ্য এক মাত্রা, কেবল একাক্ষর শব্দের এবং শব্দান্তের হলন্ত অক্ষরের উচ্চারণ দীর্ঘ অর্থাৎ দুই মাত্রা । (যেমন, ১নং উদাহরণের 'লাপ', 'রেন', 'রাম', 'গের',—প্রত্যেকটিতে দুইটি অক্ষর, দুই মাত্রা)

১ স্বাভাবিক উচ্চারণভঙ্গি বলিতে—(i) প্রতি বাস পর্বের আদি অক্ষরে একটু ঝাঁক দেওয়া, (ii) তাহার কলে অকারান্ত শব্দের অন্ত্য অ-কারের লোপ এবং স্বরান্ত অক্ষরের হলন্ত অক্ষরে পরিণতি, (iii) সেই লুপ্ত অ-কারান্ত অর্থাৎ শব্দান্তের হলন্ত অক্ষরটিকে দুই অক্ষরের অর্থাৎ দুই মাত্রার করিয়া উচ্চারণ করা, (iv) একাক্ষরী বৌগিক স্বরান্ত ও হলন্ত অক্ষরকে টানিয়া দুই অক্ষরের (দুই মাত্রার) করিয়া উচ্চারণ করা এবং (v) অন্তান্ত প্রত্যেকটি অক্ষরকে বৌগিক স্বরান্ত বা হলন্ত, লঘু বা গুরু, হ্রস্ব বা দীর্ঘ নির্ধারিতবে এক মাত্রা হিসাবে ধরা—এইগুলি ব্যাখ্যা ।

(৩) এই ছন্দের পর্কগুলি ছয়, আট বা দশ মাত্রার শব্দ বা অক্ষর লইয়া গঠিত এবং অন্ত্যন্ত ছন্দের তুলনায় দ্বি-ত্রি-চতুঃ দীর্ঘ।

(৪) এই ছন্দে যতি কখনও বিজোড় মাত্রার পরে অবস্থান করে না, একেবারে অল্পসংখ্যক মাত্রার পরেও যতি বসে না। ছয়, আট বা দশ মাত্রার পর পর যতির অবস্থান : এইজন্ত পর্কোচ্চারণের গতি ধীর অর্থাৎ বিলম্বিত। ইহার গতিকে ‘গতি জিনি গজরাজ’ বলা চলে। গজেন্দ্রের মতই ভাষিকি চলন : দীর্ঘ, ধীর অথচ সলীল পদবিক্ষেপ। তাই ইহার ‘লয়’ বিলম্বিত।

(৫) এই ছন্দের প্রতি চরণ, দুই, তিন অথবা চারিটি পর্ক লইয়া গঠিত হয়। পর্কগুলিকে বলা হয় ‘পদ’। ‘পদ’-এর সংখ্যামুসারে ইহার এক একটি রূপ-কল্পের নাম হয়—পয়ার, ত্রিপদী, চৌপদী ইত্যাদি। প্রতি চরণের অন্তে মিল থাকে। চরণ-গঠনের এই রীতি অন্ত্যন্ত ছন্দেও দেখা যায়।

(৬) সর্কোপরি পয়ার ছন্দে সমগ্র চরণ ব্যাপিয়া একটি সুরের টান থাকে। অক্ষরধ্বনিকে অতিক্রম করিয়া এই টানটি প্রধান হইয়া উঠে। অমূল্যধন বাবু ইহাকে বলিয়াছেন ‘তান’ (Vocal drawl); এই ‘তান’ এই ছন্দের বিশিষ্ট লক্ষণ।

(৭) আর একটি লক্ষণ গোণ হইলেও, এই ছন্দ সম্পর্কে অন্ত্যন্ত মূল্যবান। পদান্তের হ্রস্ব বর্ণ বাঙলায় হসন্ত দিয়া লেখা হয় না : ফলে এই হ্রস্ব বর্ণকে অকারান্ত অক্ষরের মতই মনে হয়। হসন্ত্যবহীন এই হ্রস্ব বর্ণটিকে একটি ‘অক্ষর’ (Syllable) বলিয়া মনে করিলে, এই ছন্দে প্রতিটি দৃষ্টিগ্রাহ্য সংযুক্ত বা বিযুক্ত বর্ণ এক একটি অক্ষর হইয়া দাঁড়ায়। দৃষ্টিগ্রাহ্য বর্ণ ও ঋতিগ্রাহ্য অক্ষর যেন এখানে হরিহরাত্মা হইয়া যায়। যেমন ১নং দৃষ্টান্তে দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষর আছে দশটি, ‘বি-লা-প-ক-রেন-রাম-ল-ক্ষ-ণের-আ-গে’; কিন্তু প্রকৃতপক্ষে ‘লাপ’, ‘রেন’, ‘রাম’, ‘ণের’—প্রভৃতি অক্ষরে দুইটি করিয়া ঋতিগ্রাহ্য অক্ষর বর্তমান, অতএব অক্ষর সংখ্যা ১৪টি। উচ্চারণকালে এই চৌদ্দ অক্ষরের সংখ্যা ধরা পড়ে। কিন্তু উচ্চারণ না করিয়া, উক্ত চরণের সংযুক্ত অথবা বিযুক্ত বর্ণগুলি গণিয়া গেলেও উক্ত অক্ষরসংখ্যার সহিত মিলিয়া যাইবে, যেমন, ‘বি-লা-প-ক-রেন-রাম-ল-ক্ষ-ণের-আ-গে’ (= ১৪)। পয়ার ছন্দে বর্ণ গণিয়া, প্রতি পর্কের তথা প্রতি চরণে কতগুলি অক্ষর বা মাত্রা আছে, তাহা নিরূপণ করা যায়।

এই সকল লক্ষণ বিচার করিয়া বলা যাইতে পারে, যে-ছন্দের পর্বোচ্চারণ ভঙ্গি সাধারণ গঠের মত, যাহাতে একাক্ষরী শব্দ ও শব্দান্তের হলন্ত অক্ষরের স্বরগুলি সবই দীর্ঘ এবং অন্ত্যন্ত সব অক্ষর একমাত্রিক, যাহার পর্বগুলি তুলনায় দ্বিৎ দীর্ঘ অর্থাৎ ছয়, আট বা দশ মাত্রার অক্ষর লইয়া গঠিত, (যাহাতে পর্বের অক্ষরের সংখ্যা, বর্ণসংখ্যা দেখিয়াই নির্ণয় করা সম্ভব) ও বিলম্বিত লয়ে উচ্চারিত এবং সর্বোপরি যে-ছন্দের সমগ্র চরণে একটি সুরের টান বর্তমান, তাহাই পয়ার ছন্দ।

পয়ার ছন্দের বিভিন্ন নাম

উপরি-উক্ত লক্ষণগুলি বিচার করিয়া এই ছন্দের নানারূপ নাম নিরূপিত হইয়াছে, তন্মধ্যে (১) বিলম্বিত লয়ের ছন্দ (২) তান-প্রধান ছন্দ (৩) অক্ষরবৃত্ত ও (৪) পয়ার নামগুলিই প্রধান এবং এই ছন্দের বিশেষত্ব-জ্ঞাপক।

(১) **বিলম্বিত লয়ের ছন্দ** :—পয়ার ছন্দের পর্ব-দৈর্ঘ্য অন্ত্যন্ত ছন্দের তুলনায় দীর্ঘতর। যতিগুলিও ছয়, আট বা দশ অক্ষর বা মাত্রার পরে পরে অবস্থিত হয়। ইহার ফলে যতি-খণ্ডিত ধ্বনিগুচ্ছের উচ্চারণ-গতি স্বভাবতই মন্থর হইয়া থাকে : ‘জিনিয়া মাতঙ্গ গতি’—ইহাব গমনভঙ্গি। কাজেই ইহার লয় বিলম্বিত। ইহা ‘বিলম্বিত লয়’-এর ছন্দ। ছন্দের গতিপরিমাণের দিক হইতে এই নামটি সার্থক। অমূল্যধন বাবু ইহাকে ‘ধীর লয়’-এর ছন্দ বলিয়াছেন। সঙ্গীত শাস্ত্রে ‘ধীর’ ও ‘বিলম্বিত’ একার্থবোধক শব্দ। কিন্তু অমূল্যধন বাবু ‘ধীর’ ও ‘বিলম্বিত’ শব্দ দুইটিকে ভিন্নার্থক বলিয়া মনে করিয়াছেন। তাঁহার মতে ‘মাত্রাছন্দ’ বিলম্বিত লয়েব ছন্দ আর পয়ার ছন্দ ধীর লয়ের ছন্দ। আমাদের মতে, মাত্রাছন্দকে ‘মধ্য’ লয়ের ছন্দ বলাই সমীচীন। পয়ার ‘ছন্দ বিলম্বিত লয়ের ছন্দ, ইহার দীর্ঘায়ত পদক্ষেপ, ভারিকি চাল।

(২) **তান-প্রধান ছন্দ** :—পয়ার ছন্দের ‘তান-প্রধান’ নামটি অত্যন্ত তাৎপর্যপূর্ণ। ইহাতে সমগ্র ধ্বনিপ্রবাহে একটি সুরের টান থাকে, ইহাই তান (vocal drawl); এই টান অনেক সময় অক্ষর ধ্বনিকে অতিক্রম করিয়া স্পষ্ট ঋতিগোচর হয়। এই টান বা তান নানাদিক হইতে এই ছন্দের ঋতি আচ্ছাদন করিয়া ইহাকে অশেষ বৈচিত্র্যমণ্ডিত করিয়া তুলে। (ক) পর্বের দৈর্ঘ্য অসমান হইলেও এই টানের ফলে অবলীলাক্রমে ‘লয়’ মিলিয়া যায়; (খ) ইহা হ্রস্বকে দীর্ঘ, দীর্ঘকে হ্রস্ব, লঘুকে গুরু, গুরুকে লঘু

করিয়া সব কিছু একাকার করে : রবীন্দ্রনাথ-কথিত ‘পয়ারের শোষণ শক্তি’ এই তান-সজাত। অমূল্যধন বাবু বলেন :

শোভের মধ্যে ছোট বড় উপলব্ধি ফেলিলে যেমন সহজেই তাহার স্থান করিয়া লইতে পারে. পয়ারের একটানা সুরের মধ্যে তজ্জপ মৌলিক স্বরাস্ত বা যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষর প্রভৃতি সহজেই স্থান করিয়া লইতে পারে।^১

(গ) তান থাকার জন্যই পয়ার ছন্দে ইচ্ছামত যেখানে-সেখানে ছেদ ব্যবহার করা যায়, তাহাতে মূল ধ্বনিপ্রবাহের মাপ বিপ্লুমান্ত ক্ষুণ্ণ হয় না ; (ঘ) সর্বাপেক্ষা বড় কথা এই যে, সুরের টান থাকার দরুন পয়ারের চরণকে ইচ্ছামত শিথিল বা গাঢ়বদ্ধ করা সম্ভব। ইহাতে ‘দুর্দান্ত পাণ্ডিত্যপূর্ণ দুঃসাধ্য সিদ্ধান্ত’—এর মত ওজনভারি চরণও যেমন স্থান পাইতে পারে, তেমনই হালকা, শিথিল ‘পাষণ মিলিয়া যায় গায়ের বাতাসে’—এর মত চরণও অতি সহজে স্থান পায়। তানকে এই ছন্দের প্রাণ বলিলেও অত্যাুক্তি হয় না। ইহাই অন্ত্য ছন্দ হইতে ইহার বিশিষ্টতা রক্ষা করে।

(৩) অক্ষরবৃত্ত :—‘পয়ার’ ছন্দকে অনেকেই নিজ নিজ যুক্তি অল্পসারে ‘অক্ষরবৃত্ত’ নামে অভিহিত করিয়াছেন। ‘অক্ষরবৃত্ত’ নামটি যেমন বহুল প্রচলিত, তেমনই সার্থক। তবে এই নামকরণের তাৎপর্য অল্পধাবন করা প্রয়োজন। সঙ্গীতজ্ঞ দিলীপ রায় মহাশয় বলেন :

সেই ছন্দের নাম অক্ষরবৃত্ত—যে ছন্দে যুগ্মধ্বনি শব্দের শেষে থাকলে সর্বদাই বিস্মৃষ্ট ভঙ্গিতে (টেনে) উচ্চারণ করে ধরা হয় দু মাত্রা ; আর শব্দের মধ্যে থাকলে সচরাচর সংস্পৃষ্ট ভঙ্গিতে (ঠেশে) উচ্চারণ করে ধরা হয় একমাত্রা।^২

এই ব্যাখ্যায় অক্ষরবৃত্তে কোন্ অক্ষর কি ভাবে উচ্চারণ করা হয়, তাহার নির্দেশ দেওয়া হইয়াছে, অক্ষরবৃত্তের সংজ্ঞার্থ ব্যাখ্যাত হয় নাই। শ্রীবৃক্ত প্রবোধ সেন উপরের যুক্তি অল্পসারে অক্ষরবৃত্তকে ‘যৌগিক ছন্দ’ নামে অভিহিত করিয়াছেন, তিনিও বলেন, এই ছন্দে যুগ্মধ্বনি কোথাও একমাত্রিক, কোথাও বা বিমাত্রিক ; অতএব ইহা যৌগিক বা মিশ্র প্রকৃতির ছন্দ।

অধ্যাপক শ্রীতারাপদ ভট্টাচার্য্য বলেন :

সাধারণ ভঙ্গীতে উচ্চাৰ্হ ছন্দের নাম অক্ষরবৃত্ত ।...অক্ষরই সকল ছন্দের মূল উপাদান, তাই অক্ষরবৃত্ত নামে সাধারণ-ভঙ্গীর উচ্চারণ ভিন্ন অন্তান্ত ভঙ্গীর উচ্চারণ স্থচিত হয় না ।^১

এই ব্যাখ্যাদ্বারাও অক্ষরবৃত্তের পূর্ণাঙ্গ পরিচয় পাওয়া যায় না । অনেকে আবার অক্ষর = বর্ণ ধরিয়া, বর্ণবৃত্ত অর্থে অক্ষরবৃত্ত নামটি সমর্থন করেন । বর্ণ হইল ঋতিগ্রাহ্য ধ্বনির দৃষ্টিগ্রাহ্য রূপ । দৃষ্টিগ্রাহ্য রূপ দেখিয়া ক্রয়মাণ ধ্বনির সংখ্যা নির্ণয়ের ব্যাপারটি বিশ্বয়কর হইলেও, পয়ার ছন্দে একদিক দিয়া তাহা সম্ভব হয় । পয়ার ছন্দে মাত্রার তারতম্য ঘটে কেবলমাত্র শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষরে । এই অক্ষরটি বাঙলায় দুইটি বর্ণ বা হরফে লেখা হয়, যেমন ১নং উদাহরণের ‘লাপ’, ‘রাম’ ইত্যাদি : অতএব এই দুইটি বর্ণকে দুইটি স্বতন্ত্র অক্ষর ধরিলে, চরণের অক্ষর, বর্ণ, মাত্রাসংখ্যা সব মিলিয়া যায় ; অতএব অক্ষর = বর্ণ এবং বর্ণবৃত্ত = অক্ষরবৃত্ত । কিন্তু হ্রস্ব হ্ ল্ বর্ণকে অক্ষর (syllable) বলিয়া মনে করিয়া ‘অক্ষর বৃত্ত’ নামের সমর্থন কোন ক্রমেই বৃত্তিসম্ভব নয় । ইহাতে শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষরের উচ্চারণ বিকৃত হয় এবং অবৈজ্ঞানিক উপায়ে মাত্রাহীন হ্রস্বধ্বনি এক মাত্রার হইয়া উঠে ।

অক্ষরবৃত্ত নামের তাৎপর্য্য অন্তদিক হইতে বিচার্য্য । অক্ষর বর্ণ নয়, syllable—এই দিক হইতেই অক্ষরবৃত্তের বিচার করিতে হইবে । ক্রয়মাণ অক্ষরধ্বনিই বাঙলা ছন্দের মূল উপাদান, এই অক্ষর সর্বদাই একমাত্রিক । সংস্কৃতে প্রতি অক্ষর একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইলেও, দৃশ্যমান কোন অক্ষরে কতটি অক্ষর, কতটি মাত্রা থাকিবে তাহার একটি নির্দিষ্ট নিয়ম ছিল, এবং সেই অনুসারেই দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষরদ্বারা একটি চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা নির্ণয় করা হইত । সংস্কৃত মাত্রাছন্দে এবং অপভ্রংশ মাত্রাছন্দেও অল্পরূপ মাত্রা গণনার নির্দিষ্ট পদ্ধতি ছিল । চর্যাগীতিকায়, ব্রজবুলিতে এবং বাঙলার ‘পদ ছন্দে’ মাত্রাগণনার সেই রীতিই অনুসরণ করা হইত । কিন্তু বাঙলা দেশের উচ্চারণরীতি অনুযায়ী ক্রমে দেখা গেল, প্রাচীন পদ্ধতিতে দৃশ্যমান অক্ষর দেখিয়া মাত্রা গণনার রীতি, প্রায়ই নিয়মভঙ্গ করিতেছে ; অতএব নির্দিষ্ট নিয়ম না মানিয়া ক্রয়মাণ অক্ষরধ্বনি অনুসারে মাত্রা গণনার রীতি প্রবর্তিত হইল এবং

প্রতিগোচর অক্ষর দ্বারা মাত্রা স্থিরীকৃত হইতে লাগিল। এই ভাবে প্রায়মাণ অক্ষর হইল মাত্রাগণনার ভিত্তি, এক অক্ষর (syllable), এক মাত্রা। এই দিক হইতেই বাঙলা পয়ার নূতন নিয়মে ‘অক্ষর সম্ব্যাত’ হইয়া উঠিল। ‘পদ’ ছন্দ হইতে ‘পয়ার’-এর পার্থক্যও এইখানে। মাত্রাছন্দের মাত্রা গণনা হইত নির্দিষ্ট নিয়মে—দৃশ্যমান অক্ষর অনুসারে, পয়ারের মাত্রা গণনা হয় প্রতিগ্রাহ্য অক্ষরধ্বনির সাহায্যে। যেমন,—‘বিভূজন লোঅ তোরে কণ্ঠ ন মেলঙ্গ’—এই চরণে, দৃশ্যমান অক্ষর আছে ১৪টি, বাঁধাধরা নিয়ম অনুযায়ী সংযুক্ত বাঞ্জন বর্ণের পূর্বস্বর দীর্ঘ, ‘ঙ্গ’ দীর্ঘ—অতএব ইহার মাত্রাসংখ্যা হইবে ১৬।—মাত্রা গণনার এই নিয়ম চর্যাপদে ও ত্রজবুলিতে যথাযথ রক্ষিত হইয়াছে; কিন্তু বাঙালীর কণ্ঠে ‘কণ্ঠ’-এব ‘ক’-এব: ‘মেলঙ্গ’র ‘ঙ্গ’ কখনই স্বাভাবিক ভাবে দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না, উহারা হ্রস্ব ও একমাত্রা। অতএব বাঙলার সাধারণ উচ্চারণরীতি অনুসারে ‘বিভূজন লোঅ তোরে কণ্ঠ ন মেলঙ্গ’ হইল ১৪ অক্ষর, ১৪ মাত্রা। ইহাই বাঙলার অক্ষরবৃত্ত বা ‘অক্ষর সম্ব্যাত’ বৃত্ত। ইহাতে প্রায়মাণ অক্ষরই মাত্রা গণনার, পর্যবেক্ষ্য বিচারের, লয়ের সমতা নির্ণয়ের এবং চরণের ধ্বনিপ্রবাহ মাপিবার যুনিট। এই দিক হইতেই পয়ার ছন্দের অক্ষরবৃত্ত নামটি সার্থক ও সমর্থনযোগ্য। অক্ষর দ্বারা (অবশ্য প্রতিগ্রাহ্য অক্ষর) মাত্রা গণনার রীতি ক্রমে মাত্রাছন্দ ও ছড়ার ছন্দেও প্রভাব বিস্তার করিয়াছে। স্থিতিমাত্রিক অক্ষরই (এক অক্ষর = এক মাত্রা) এখন যে-কোন বাঙলা ছন্দ মাপিবার একক (Unit)।

(৪) পয়ার:—আধুনিক যুগে যাহাকে বলা হয় অক্ষরবৃত্ত, প্রাচীন কালে তাহাকেই বলা হইত পয়ার। ছন্দের পয়ার নামটি যেমন সার্থক, তেমনই বহুল প্রচলিত। তদ্রূপ শব্দগুলি যেমন বাঙালীর নিজের সৃষ্টি, নিজস্ব সম্পদ, পয়ার ছন্দটিও তেমনই বাঙালীর ‘আপনমনের মাধুরী’ দিয়া গড়া। এই ছন্দেই বাঙলার রামায়ণ, মহাভারত, মঙ্গলকাব্য ইত্যাদি রচিত: এই ছন্দের ভিত্তিতেই মাইকেলের অমিত্রাক্ষর, গিরীশচন্দ্রের ‘গৈরীশ ছন্দ’, রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’র প্রবহমান ছন্দ গঠিত।

পয়ারের ব্যুৎপত্তি ও ইতিহাস লইয়া পণ্ডিতমহলে অনেক গবেষণা হইয়াছে। কেহ বলিয়াছেন, বাঙলার পয়ার ফারসীর ‘বয়েৎ’ নামক ছন্দ হইতে আসিয়াছে, কেহ বলেন সংস্কৃত জাতিছন্দ ‘পঙ্কটিকা’ (প্রতিপদ্যমকিত বোড়শ মাত্রা) হইতে ইহার উৎপত্তি, কেহ বলেন, অপভ্রংশের ‘পাদাকুলক’

(‘পজ পজ লেকখহি উত্তম রেহা · সোলহ মত্তা পাআকুলঅং’) হইতে ইহার উৎপত্তি। ভাষাতত্ত্ববিদ ডাঃ স্কুয়ার সেন বলেন :

‘পজ্জটিকা’ (= পদ্ধতিকা), ‘পাদাকুলক’, ‘পয়ার’ (< পদাকার)

—এই তিনটি নামের ব্যুৎপত্তিগত সাদৃশ্য লক্ষণীয়। বাঙ্গালা পয়ারের উৎপত্তি চতুস্পদী হইতে। প্রাচীন বাঙ্গালার চর্যাগীতিকার অধিকাংশই এই ছন্দে লেখা। চতুস্পদী (অর্কাচীন অপভ্রংশে ‘চউপদ’) ‘অতি শকরী’ জাতীয় ছন্দ পনেরো মাত্রার। বাঙলা পয়ার ছন্দের ইহাই মূল। চতুস্পদীর পনেবো মাত্রার একমাত্রা যতিতে খাইয়া গিয়া চৌদ্দ অক্ষরের পয়ার উৎপন্ন হইয়াছে।^১

‘পদাকার’—এই শব্দ হইতে ‘পয়ার’ শব্দটি আসিয়া থাকিলে, সংস্কৃত ও অপভ্রংশের মাত্রাছন্দ (পদছন্দ) হইতে যে ইহার উৎপত্তি, সে বিষয়ে কোন সংশয় থাকে না। পণ্ডিত রামগতি জায়রত্নও বলেন, “সংস্কৃতের ‘গীতময় বৃত্ত’ হইতেই পয়ারের সৃষ্টি হইয়াছে।” আমরা পূর্বে বলিয়াছি মাত্রাছন্দ এদেশে ‘দোহা’ ও ‘পদ’ নামে অভিহিত হইত। ‘দোহা’ ও ‘পদে’ সাধারণতঃ প্রাচীন রীতি অনুসারে মাত্রা গণনা করা হইত : এই সকল ছন্দে দৃশ্যমান অক্ষরের সমতা না থাকিলেও প্রতি পদে মাত্রার সমতা থাকিত। তাহার মানে দৃশ্যমান অক্ষরগুলির মধ্যে কোন কোন অক্ষরকে দুই মাত্রার বলিয়া ধরা হইত এবং সেই ভাবেই অক্ষরগুলি উচ্চারিত হইত। কিন্তু অপভ্রংশেই এই উচ্চারণ-রীতির শৈথিল্য দেখা দিয়াছিল :

দীহো বিঅ বগ্নো লহ জীহা পঢ়ই হোই সে বি লহ।

বগ্নো বি তুরিঅ পচিও দোত্তিগ্নে একং জাণেই ॥

—উচ্চারণগত এই বৈশিষ্ট্য বাঙলা ভাষাতেও সংক্রামিত হওয়ায়, অক্ষরের লঘু-গুরুভেদ, স্বরের হ্রস্বতা-দীর্ঘতার পার্থক্য একেবারেই ঘুচিয়া গিয়াছিল। তখন দৃশ্যমান অক্ষর দেখিয়া তাহার লঘু বা গুরুত্ব নির্ণয় করা, স্বরের হ্রস্ব বা দীর্ঘত্ব বিচার করা অসম্ভব হইয়া উঠিল, বাঙালীকে নির্ভর করিতে হইল ক্রতিগ্রাহ্য অক্ষর-ধ্বনির উপর। এই অক্ষর স্থিরমাত্রিক, এক অক্ষর—এক মাত্রা। অক্ষর মৌলিক স্বরান্তই হউক, যৌগিক স্বরান্তই হউক, আর হলন্তই হউক—সব একমাত্রিক। এই ভাবে অক্ষর ও মাত্রা অভিন্ন হওয়ায়,

বাঙলার নিজস্ব উচ্চারণরীতি অনুযায়ী মাত্রাবৃত্ত হইল অক্ষরবৃত্ত; অর্থাৎ নির্দিষ্ট পদ্ধতিতে ‘মাত্রাক্রতা’ ছন্দ, ক্রয়মাণ ‘অক্ষর সম্ব্যাত’ হইয়া উঠিল। ‘পদ’ নিজস্ব মাত্রা গণনার রীতি হারাইয়া ‘পয়ার’-এ পরিণত হইল। ‘পদ’ হইতেই ‘পয়ার’-এর সৃষ্টি; পার্থক্য এই যে ‘পদ’ প্রাচীন মাত্রাছন্দের তৎসম রূপ, আর ‘পয়ার’ তাহার তদ্ভব রূপ : অর্থাৎ পয়ার ঠিক পদ নয়, পদাকার, পদের অমুরূপ। পদের মাত্রা গণনার ভিত্তি দৃশ্যমান অক্ষর, আর পয়ারের মাত্রা গণনার ভিত্তি শ্রুতিগম্য অক্ষর-ধ্বনি। ছন্দের পয়ার (< পদাকার) নামটি এই দিক হইতে সার্থক। প্রাচীন কবিরা ‘পয়ার’ নামেই এ ছন্দকে চিহ্নিত করিয়াছিলেন : অক্ষরবৃত্ত বা তানপ্রধান ইত্যাদি নাম তাঁহারা জানিতেন না, তাঁহারা ‘পয়ার’কেই চিনিতেন, তাই ‘পয়ারপ্রবন্ধে’ই তাঁহারা কাব্য রচনা করিতেন : একপদী, ত্রিপদী, চৌপদীতে তাঁহাদের পয়ার ছন্দ আনন্দে নৃত্য-চপল হইয়া উঠিত।

পয়ার ছন্দের বিভিন্ন রূপকল্প

(১) একপদী পয়ার বা একাবলী

একাবলী একাদশাক্ষর এগার মাত্রার ছন্দ। সাধারণতঃ একটি পয়ারের চরণ ৬, ৮, বা ১০ অক্ষর (=মাত্রা) বিশিষ্ট পর্ব লইয়া গঠিত হয়। ইহাই পয়ারের পূর্ণপর্বের নির্দিষ্ট মাত্রাসংখ্যা। একাবলী একাদশাক্ষরা বলিয়া ইহাতে ৬ মাত্রার অথবা ৮ মাত্রার একটি মাত্র পূর্ণ পর্বই থাকে, অপর পর্বটি অপূর্ণপদী হওয়ায় ইহাকে প্রথম পর্বের অন্তর্ভুক্ত বলিয়াই গণ্য করা হয়। একটি মাত্র পূর্ণ পর্ব লইয়া ইহার চরণ গঠিত হওয়ার জন্য এই পয়ার ছন্দের নাম ‘একপদী’ পয়ার।^১ নানাভাবে ইহার অক্ষর বা মাত্রাসংখ্যা বিস্তৃত হইতে পারে :

[ক] ৬+৫=১১ অক্ষর

বহুদিন পরে | বঁধুয়া এলে

দেখা না হইত | পরাণ গেলে

[খ] পাকা চাঁপাকলা | করিয়া জড়

থেতে মনে সাধ | করেছি বড়

খোড় উড়ুঘর | ইচ্চা মাছে

খাইলে মুখের | অরুচি যুচে।

১ কবিকল্প এই ছন্দকে ‘একপদী ছন্দ’ নামে অভিহিত করিয়াছেন

[গ] $৮ + ৩ = ১১$ অক্ষর

সভাহলে নরপতি | আসিয়া

মজিবরে কহিলেন | হাসিয়া

(২) ত্রিপদী পয়ার

যে পয়ারের প্রতি চরণে তিনটি করিয়া পদ থাকে, তাহাকে ত্রিপদী বলে।
ত্রিপদী দুই প্রকার : লঘু-ত্রিপদী ($৬ + ৬ + ৮$) ও দীর্ঘ-ত্রিপদী ($৮ + ৮ + ১০$)

[ক] লঘু-ত্রিপদী

এক দিঠ করি | ময়ূর ময়ূবী

কণ্ঠ করে নিরীক্ষণে

চণ্ডীদাস কয় | নব পরিচয়

কালিয়া বঁধুর সনে

[খ] দীর্ঘ-ত্রিপদী বা নাচাড়ী ছন্দ

অতি অবশেষ নিশি গগনে উদয় শশী

বলে উমা, ধরে দে উহারে।

কাদিয়ে ফুলাল আঁখি মলিন ও মুখ দেখি

মাযে ইহা সহিতে কি পারে ॥

(৩) চৌপদী

[ক] লঘু চৌপদী

বিধুমুখে তোর | আধ আধ বাণী | অমৃত বরষে | শ্রবণে মোর

আপনা আপনি | হরিষ পরাণী | হরষ নাচনী | হেরিলে তোর

[খ] দীর্ঘ চৌপদী

অধরে অরুণোদয় | তলে ছলে ছলে বয় | তমসা তটিনী রাণী | কুলু কুলু স্বনে
নিরখি লোচন লোভা | পুলিন বিপিন শোভা | ভ্রমেণ বাম্প্রীকি মুনি |

ভাবভোলা মনে।

(৪) প্রচলিত পয়ার

প্রতি চরণে $৮ + ৬ = ১৪$ অক্ষর এবং চরণান্তে মিল থাকে।

[ক] রাজ্যখণ্ড ছাড়ি রাম | যান বনবাসে

শিরে হাত দিয়া কাঁদে | সবে নিজ বাসে

[খ] তরল পয়ার : চরণান্তিক মিল বামেও ইহাতে চতুর্থ ও অষ্টম অক্ষরে
অঙ্কপ্রাস থাকে :

দেখ দ্বিজ | মনসিজ | জিনিয়া মুরতি

পদ্ম পত্র | যুগ্ম নেত্র | পরশয়ে ক্রতি

[গ] মালকোপ পয়ার : চরণান্তিক মিল ছাড়াও চতুর্থ, অষ্টম ও দ্বাদশ
অক্ষরে অঙ্কপ্রাস :

ঠুকে তাল | আঁখি লাল | কি করাল | মূর্তি

মহাকায় | হরি প্রায় | বেন পায় | ক্ষুর্তি

[ঘ] ভঙ্গপদী পয়ার :

যে পয়ারে প্রথম চরণের অক্ষর সংখ্যার সহিত দ্বিতীয় চরণের অক্ষর সংখ্যার
মিল থাকে না ; অথবা আটে, চতুর্দশে যতির পরিবর্তে পয়ারের নিম্ন ভঙ্গ
করিয়া যেখানে সেখানে যতি পড়ে তাহাকে ভঙ্গপদী পয়ার বলে :

(i) দুঃখ কর অবধান | দুঃখ কর অবধান ৮ + ৮ = ১৬

লঘু বৃষ্টি হইলে | কুড়াতে আসে বান ৭ + ৭ = ১৪

(ii) নারদের গানে শিব | শঙ্কর মোহিল ৮ + ৬ = ১৪

বিদীর্ণ রসাতলে | পদতল পশিল ৭ + ৭ = ১৪

(iii) কন্ঠা বলি পৃথিবী | সীতারে ডাকে ঘনে ৭ + ৭ = ১৪

কোলে করি সীতারে | তুলিল সিংহাসনে ৭ + ৭ = ১৪

(iv) নৃপ নন্দন ভট্টেরে | জিজ্ঞাসে বাণী ৭ + ৫ = ১২

কহ সে সুন্দরী | কেমন রাণী ৬ + ৫ = ১১

*

*

গুনি সুন্দর | আনন্দে নিবাস যায় ৫ + ৮ = ১৩

চল বর্দ্ধমান | বলে ভারত রায় ৬ + ৭ = ১৩

পয়ারের গঠনপদ্ধতি সম্পর্কে স্মরণ রাখা প্রয়োজন, জোড় অক্ষরের
শব্দের সহিত জোড় অক্ষরের শব্দ এবং বিজোড় অক্ষরের সহিত বিজোড়
অক্ষরের মিলন না হইলেই পয়ারে ছন্দ পতন ঘটে। পয়ারের চরণে অক্ষর
সমাবেশ সম্পর্কে সত্যেন্দ্র নাথ দত্ত বলেন,

বিজোড়ে বিজোড় গাঁথ জোড়ে গাঁথ জোড়।

আটে ছয়ে হাঁক ফেলে ঘুরে ষাও মোড় ॥

(২) দীর্ঘ পয়ার

একটি চরণে চৌদ্দ অক্ষরের বেশি অক্ষরের সমাবেশ করিয়া এইরূপ চরণান্তিক মিলবৃত্ত দুইটি চরণ লইয়া যে পয়ার গঠিত হয়, তাহাকে দীর্ঘ পয়ার কহে। দীর্ঘ পয়ারের বিভিন্ন রূপ দেখা যায় :

[ক] $c+c=16$ অক্ষরের চরণ

আর কেন কাঁদ রাণী | উমারে আনিতে যাই

গেলে যদি কুত্তিবাস | না পাঠান ভাবি তাই

[খ] $c+10=14$ অক্ষরের চরণ ; এইরূপ পয়ারকে মহাপয়াব বলা হয় :

বড়ো হুঃখ বড়ো ব্যথা | সম্মুখেতে কষ্টের সংসার,

বড়োই দরিদ্র শূন্য | বড়ো ক্ষুদ্র বড়ো অন্ধকার,

অন্ন চাই প্রাণ চাই | আলো চাই চাই মুক্ত বায়ু,

চাই বল চাই স্বাস্থ্য | আনন্দ উজ্জ্বল পরমায়ু।

(৩) সনেট বা চতুর্দশ পদী

পয়ার ছন্দের আর একটি বিশিষ্ট রূপকল্প ‘সনেট’ বা চতুর্দশপদী। ইহাতে পয়ারের অল্পরূপ চরণের চৌদ্দটি চরণ থাকে। অধ্যাপক Bain বলেন,

The Sonnet [diminutive from Italian ‘sono’=sound]

is a short lyrical poem complete in one stanza, containing fourteen lines of five measured verse.

ইউরোপে বহুদিন পূর্বে হইতেই সনেট রচিত হইয়া আসিতেছে। ইতালিতে প্রথম সনেট রচনা করেন সুপ্রসিদ্ধ কবি পেত্রার্ক (১৩০৪-৭৪ খ্রি:)। ইংরাজি সাহিত্যে সনেটের প্রবর্তক ওয়াট ও শ্রের। পরে সেক্সপীয়র, মিল্টন প্রভৃতি কবি সনেট রচনা করেন। আধুনিক কালে কবিতা রচনায় সনেট বহুল ব্যবহৃত। পেত্রার্ক একটি বিশিষ্ট পদ্ধতিতে আন্তরিকতাপূর্ণ ব্যক্তি-নিষ্ঠ ভাবকে সনেটের সংহত বন্ধনের মধ্যে প্রকাশ করেন।

একটি সনেটে চৌদ্দটি চরণ থাকে ; এই চৌদ্দ চরণ দুই ভাগে বিভক্ত—আট চরণের octave বা অষ্টক এবং ছয় চরণের sestet বা ষটুক। প্রথম আট চরণে (octave) একটি ভাব রূপ ধারণ করে এবং শেষের ছয় চরণে (sestet), সেই ভাবটি ব্যাখ্যাত হয় ও তাহা পূর্ণ পরিণতি লাভ করে। এইরূপ সনেটকে বলা হয় Classical sonnet ; ইহাতে চরণান্তিক মিলটিও নিয়মবদ্ধ। মিলের নিয়ম—(ক খ খ ক+ক খ খ ক)+(গ ঘ ঙ+গ ঘ ঙ)

অথবা (গ ঘ ঙ + ঘ গ ঙ)। পেত্রার্কায় সনেটগুলি এই নিয়মামুযায়ী রচিত। ইংরাজিতে মিল্টন ও ওয়ার্ডসওয়ার্থের সনেটও এই পদ্ধতিতে রচিত। সেক্সপীয়রের সনেটগুলিতে অষ্টক ও ষটুক-এর বন্ধনও যেমন শিথিল, তেমনই ইহা কেবল ব্যক্তি-নিষ্ঠ ভাবের প্রতিমূর্তি নয়, বস্তু-নিষ্ঠও বটে। সর্বোপরি Classical sonnet-এর মিলের নিয়মও তিনি রক্ষা করেন নাই। তাঁহার সনেটের চরণান্তিক মিল এইরূপ, ক খ ক খ + গ ঘ গ ঘ + ঙ চ ঙ চ + ছ ছ। পরবর্তী কালের কবিরা কেহ বা প্রাচীন পদ্ধতিতে, কেহ বা সেক্সপীয়রের পদ্ধতিতে সনেট রচনা করিয়াছেন। ডি. জি. রসেটির একটি সনেট এইরূপ ; ইহাতে সনেটের প্রকৃতিও ব্যাখ্যাত হইয়াছে :

A Sonnet is a moment's monument—	A
Memorial from the soul's eternity	B
To one dead deathless hour. Look that it be,	B
Whether for lustral rite or dire portent,	A
Of its own arduous fulness reverent :	A
Carve it in ivory or in ebony,	B
As Day or Night may rule ; and let Time see,	B
Its flowering crest impearl'd and orient.	A
A Sonnet is a coin : its face reveals,	C
The soul ;—its converse, to what power 'tis due :—	D
Whether for tribute to the august appeals	C
Of life, or dower in Love's high retinue,	D
It serve ; or 'mid the dark wharf's cav'rnous breath,	E
In Charon's palm it pay the toll to Death.	E

বাঙলা ভাষায় প্রথম সনেট রচনা করেন মাইকেল মধুসূদন দত্ত। সনেট রচনার সঙ্কল্প পূর্বে হইতেই তাঁহার ছিল এবং ‘কবি মাতৃভাষা’ নামে একটি সনেট তিনি পূর্বে রচনাও করিয়াছিলেন। কিন্তু ফরাসীর ভাসেল্‌স্‌ নগরে বসবাস করিবার সময়েই মাইকেলের অধিকাংশ সনেট রচিত হইয়াছিল। ১৮৬৫ খ্রীষ্টাব্দে গৌরদাস বসাককে লিখিত একটি পত্র হইতে তাহা জানা যায় :

I have been lately reading Petrarca—the Italian poet
and scribbling some 'sonnets' after his manner.....
I dare say, the sonnet চতুর্দশপদী will do wonderfully
in our language.

পেত্রাকার সনেটই মাইকেলের আদর্শ। ‘ক্রাফ্টিং পেত্রাকার কবি’ ‘কাব্যের খনিতে গেয়ে এই ক্ষুদ্র গণি’ (অর্থাৎ সনেট)—ইতালীয় ভাষার মন্দিরে বাগদেবীর চরণে এই উপহার অর্পণ করিয়াছিলেন। মাইকেল তাঁহার যশোগাথা গাহিয়াছেন, বলিয়াছেন, তাঁহার আদর্শেই তিনি চতুর্দশপদী রচনা করিয়া ভারত-ভারতীর চরণে অর্পণ করিয়াছেন :

ভারতে ভারতীপদ উপযুক্ত গণি,
উপহাররূপে আজি অরপি রতনে।

কিন্তু পেত্রাকার আদর্শে সনেট রচনা করিলেও, মাইকেলের সনেট ‘receives an original shape’; ইউরোপীয় সনেটের চরণ pentameter verse line-যুক্ত, মাইকেলের সনেটের চরণ পয়ার চরণের ভিত্তিতে চতুর্দশাক্ষরে রচিত। সনেটের ‘চতুর্দশপদী’ নামকরণটিও মাইকেলের নিজস্ব। অষ্টক ও ষট্‌কের নিয়মও মাইকেল সর্বত্র রক্ষা করেন নাই; সনেট রচনায় মিল রক্ষার বিষয়ে মাইকেল ইচ্ছামত পর্য্যায়সম বা মধ্যসম পয়ারের মিল রক্ষা করিয়াছেন। বিশেষ করিয়া কতকগুলি কবিতায় শেষ দুই চরণ রচনায় তিনি সেক্সপীয়রের মত দুই চরণের দোহা (couplet) সৃষ্টি করিয়াছেন। যেমন,

পালিলাম আজ্ঞা স্নেহে, পাইলাম কালে

মাতৃভাষা রূপে খনি পূর্ণ মণিজালে।

অথবা,

মহাভারতের কথা অমৃত সমান।

হে কাশি, কবীশদলে তুমি পুণ্যবান ॥

অবশ্য পেত্রাকার মিল-বন্ধনের আদর্শও মাইকেলে আছে, যেমন,—

অষ্টক (octave)	কমলে কামিনী আমি হেরিছ স্বপনে ...	ক
	কালীদহে। বসি বামা শতদল দলে ..	খ
	(নিশীথে চন্দ্রিমা যথা সরসীর জলে .	খ
	মনোহরা) বামকরে সাপটি হেলনে ...	ক
	গজেশে গ্রাসিছে তারে উগরি সমনে। ...	ক
	গুঞ্জরিছে অলিপুঞ্জ অন্ধ পরিমলে, ...	খ
	বহিছে দহের বারি মুহু কলকলে। ...	খ
	কার না ভোলে রে মনঃ, এহেন ছলনে। ...	ক

(Sestet) কবি	কবিতা-পঞ্চজ রবি, শ্রীকবিকল্পণ, ...	গ
	ধন্য তুমি বঙ্গভূমে! বশঃ সুখানানে ...	ঘ
	অমর করিলা তোমা অমরকারিণী ..	ঙ
	বাগ্ধেবী! ভোগিলা দুখ জীবনে, ব্রাহ্মণ ...	গ
	এবে কে না পূজে তোমা, মজি তব গানে? ...	ঘ
	বঙ্গ-হৃদ-হৃদে চণ্ডী কমলে কামিনী। ...	ঙ

মধুসূদন সনেটের প্রবর্তক, তিনিই আবার ইহার সার্থক স্রষ্টা। তাঁহার হাতেই বাঙলা সনেট পরিপূর্ণ রূপ লাভ করিয়াছে। সনেটের গাঢ়বন্ধ চরণের মধ্যে তিনি নিজের মনোভাব প্রকাশ করিয়াছেন। মধুসূদনের আত্মপরিচয় লাভ করিতে হইলে তাঁহার সনেটগুলি পাঠ করা প্রয়োজন। সুদূর প্রবাসে থাকিয়া নিজের দেশের তুচ্ছাতিতুচ্ছ বস্তুর প্রতি তাঁহার হৃদয়ের প্রেম সনেটগুলিতে প্রমুখ হইয়াছে। ইহা সত্যই চকিত চপল মুহূর্তের কীর্তিস্তম্ভ (Moment's monument)। ইহাদের মধ্যে কবি স্ব-হৃদয়টিকে উদ্ঘাটিত করিয়াছেন।

মাইকেলের অসুসরণে রবীন্দ্রনাথ, দেবেন্দ্রনাথ সেন, প্রমথ চৌধুরী, মোহিত-লাল প্রমুখ কবি সনেট রচনা করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের চতুর্দশপদীকে চিত্তরঞ্জন দাশ বলিয়াছেন, ‘সুন্দরী সনেট’ : এগুলি যেন ‘শরৎ প্রভাতে সিন্ধু শুভ্র শেফালিকা’! “কড়ি ও কোমল” ‘চৈতালি’, ‘নৈবেদ্য’ কাব্যগ্রন্থে সুন্দর সুন্দর সনেট আছে। রবীন্দ্রনাথ সনেট রচনায় পয়ার চরণের লয় এবং চরণান্তিক মিল উভয়ই রক্ষা করিয়াছেন, অন্ত্যান্তরূপ বৈচিত্র্যও আছে, যেমন,

বৈরাগ্য সাধনে মুক্তি সে আমার নয়	...	ক
অসংখ্য বন্ধন মাঝে মহানন্দময়	...	ক
লভিব মুক্তির স্বাদ। এই বসুন্ধার	..	খ
মুক্তিকার পাত্রধানি ভরি বারম্বার	.	খ
তোমার অমৃত ঢালি দিবে অবিরত	..	গ
নানা বর্ণ গন্ধময়। প্রদীপের মতো	...	গ
সমস্ত সংসার মোর লক্ষ বর্জিকার	..	ঘ
আলায়ে তুলিবে আলো তোমারি শিখায়	...	ঘ
তোমার মন্দির মাঝে।		

	ইন্ডিয়ের দ্বার	...	ঙ
	রুদ্ধ করি যোগাসন সে নহে আমার ।	...	ঙ
	যে কিছু আনন্দ আছে হৃদয়ে গন্ধে গানে	...	চ
	তোমার আনন্দ হবে তার মাঝখানে ॥	...	চ
Couplet	{ মোহ মোর মুক্তিরূপে উঠিবে জলিয়া,	...	ছ
	{ প্রেম মোর ভক্তিরূপে রহিবে ফলিয়া ।	...	ছ

[অজ্ঞান্য চরণে পয়ারের মত মিল থাকিলেও, ভাবের প্রবহমাণতার জন্ত সে মিল স্পষ্ট নয় । কিন্তু শেষ দুই চরণের মিল অতি স্পষ্ট, ইহা সেক্ষপীয়রের couplet-এর মত ।]

সনেট রচনায় প্রমথ চৌধুরীর কৃতিত্বও স্মরণযোগ্য । তাঁহার ‘সনেট পঞ্চাশৎ’ কাব্যগ্রন্থ বিখ্যাত । তিনি সনেট রচনায় পেত্রার্কার আদর্শ অনুসরণ করিয়াছেন, কিন্তু নবম ও দশম চরণে Couplet সৃষ্টি করিয়াছেন । এই লক্ষণটি বীরবলী সনেটের অন্যতম বৈশিষ্ট্য । নিম্নলিখিত সনেটটিতে প্রমথ চৌধুরী সনেটের প্রকৃতি এবং তাঁহার সনেট বচনার আদর্শ বর্ণনা করিয়াছেন :

	পেত্রার্কী চরণে ধরি করি ছন্দোবদ্ধ,	...	ক
	যাঁহার প্রতিভা মর্ত্যে সনেটে সাকার ।	...	খ
	একমাত্র তাবে গুরু করেছি স্বীকার,		খ
	গুরুশিষ্যে নাহি কিন্তু সাক্ষাৎ সম্বন্ধ !		ক
	নীরব কবিও ভাল, মন্দ শুধু অন্ধ ।		ক
	বাণী যার মনশ্চক্রে না ধরে আকার,	...	খ
	তাহার কবিত্ব শুধু মনের বিকার,	..	খ
	একথা পশ্চিতে বোঝে, মূর্খে লাগে ধ্বংস ॥	.	ক
Couplet	{ ভালবাসি সনেটের কঠিন বন্ধন,	..	গ
	{ শিল্পী যাহে মুক্তি লভে অপরে ক্রন্দন ॥		গ
	ইতালীর ছাঁচে ঢেলে বাঙ্গালীর ছন্দ,	...	ঘ
	গড়িয়া তুলিতে চাই স্বরূপ সনেট ।	.	ঙ
	কিঞ্চিৎ থাকিবে তাহা বিজাতীয় গন্ধ	...	ঘ
	সরস্বতী দেখা দিবে পরিয়া বনেট !	...	ঙ

সনেট রচনার মোহিতলাল মজুমদারের কৃতিত্ব অসাধারণ । তাঁহার সনেট প্রাচীনপন্থী, রচনাও গাঢ়বদ্ধ । একপ নিম্নমাত্রণ, হৃৎসংহতভাবে সনেট

সচরাচর দেখা যায় না। সনেট রচনায় মোহিতলাল মহাপন্নায়ের চরণকে (৮+১০) অবলম্বন করিয়াছেন :

মঞ্জীর খুলিয়া রাখ, অগ্নি ভাষা, ছন্দ বিলাসিনী ।	...	ক
কতকাল নৃত্য করি ভুলাইবে মধুমত্ত জনে	...	খ
দোলাইয়া ফুলতলু, ভুরুধনু, বাঁকায়ে সঘনে,	...	খ
চপল চরণ ভঙ্গে মজাইবে, মুকুতাহাসিনী ।	...	ক
আন বীণা সপ্তস্বর-স্বর্ণতন্ত্রী তন্ত্রা বিনাশিনী	...	ক
উদার উদাত্ত গীতি গাও বসি' হৃদ-পদ্মাসনে—	...	খ
যে বাণী আকাশে উঠে,—শিখা বার হোম হতাশনে,	...	খ
পশে পুনঃ রসাতলে—মাহুকের মর্ষ-নিবাসিনী ।	...	ক
করি উচ্চ শব্দধ্বনি এনেছিল, ত্রিমধুসূদন	...	গ
পন্নায়ের মুক্ত-ধারা এ বজ্রের কপিল আশ্রমে ;	...	ঘ
‘বলাকা’র মুক্তপক্ষ গতিভঙ্গী ধরিয়া নৃতন	...	গ
পলিল সে মহার্ণবে সঙ্গীতের সাগর-সঙ্গমে ।	...	ঘ
এখনো শুনিব শুধু নিরবের নৃপুর-নিকণ ?	...	গ
কোথায় জাহ্নবী-ধারা—কূলে যার দেবতারা ভ্রমে ?	...	ঘ

উপরিউক্ত কবিতায় কবি—এদেশের মুক্তবন্ধ ছন্দের আবাহনী গাহিয়াছেন। চতুর্দশপদীতেও নূতন রূপকল্প হয়তো দেখা দিবে। আধুনিক গদ্য কবিতায় তাহার আভাস পাওয়া যাইতেছে।

কেহ কেহ বলেন, চর্যাগীতিকার কবিতাগুলিতে চতুর্দশপদীর পূর্বরূপ পাওয়া যাইতেছে। এই উক্তি সমর্থনযোগ্য নয়। চর্যাগীতির কবিতা অধিকাংশই দশ বা দ্বাদশ চরণে সমাপ্ত। কেবল ১০নং চর্যা (নগর বাহিরে ডোবী ইত্যাদি), ২৮নং চর্যা (উচাঁ উচাঁ পাবত ইত্যাদি) এবং ৫০নং চর্যা (‘গঅণত গঅণত ইত্যাদি)—চতুর্দশপদী। এসমস্ত কবিতায় সনেটের গাঢ়বদ্ধতা, শুবকবন্ধের নিয়ম কিছুই নাই। এগুলি প্রকৃতপক্ষে কতকগুলি ক্রমবন্ধের সমষ্টি। তাবের আরোহ ও অবরোহও সুস্পষ্ট নয়। অতএব ইহাদিগকে কোনক্রমেই সনেটরূপী চতুর্দশপদীর পূর্বরূপ বলা সঙ্গত নয়।

(৭) প্রবন্ধমাণ পন্নায়

স্বতীত্ব আবেগকে শৃঙ্খলিত করিবার উদ্দেশ্যেই একদিন ছন্দোবন্ধের প্রয়োজন অনুভূত হইয়াছিল। ছন্দ অসংযত আবেগকে সংযত করে, উচ্ছ্বস

ভাবকে শৃঙ্খলার মধ্যে বিধৃত করে, অনাবশ্যক উচ্ছ্বাসকে দমন করে। ছন্দের নিয়মাবলীভিত্তিক ভাব গাঢ়বদ্ধ ও সুসংযত হইবার সুযোগ লাভ করে; শুধু তাই নয় ছন্দের সহায়তায় ভাব অলৌকিক রসলোকে উত্তীর্ণ হইতে পারে।

কিন্তু অনেক সময় এই ছন্দই আবার কল্পনার প্রকাশে বিষমরূপ হইয়া উঠে: মনোগত ভাব সঙ্কুচিত হইতে বাধ্য হয়: শৃঙ্খলাকে মনে হয় শৃঙ্খল। অনেকে তখন ছন্দের বন্ধন হইতে মুক্তি কামনা করেন, অনেকে আবার ছন্দকে ভাবের অঙ্গুত করিয়া ইহাকে নূতন মূর্তি দান করিয়া থাকেন। ইউরোপে এইরূপ ছন্দকে বলা হয় 'Run on', 'Non stopt verse' অথবা Blank verse। ইহাই প্রবহমান ছন্দ।

বস্তুত: কবিতা হইতেছে, 'Spontaneous overflow of powerful feelings' (Wordsworth); স্বতঃস্ফূর্ত এই স্মৃতীভাবকে সব সময় স্কুড চরণ-বন্ধের মধ্যে আবদ্ধ করিয়া রাখা যায় না, তাই ইংরাজিতে—Dimeter হইতে heptameter পর্য্যন্ত চরণের দৈর্ঘ্য দেখা যায়; বাঙলাতেও একপদী হইতে চতুশপদী পর্য্যন্ত এক একটি চরণ হইতে পারে। যে-কোন মাপেরই হউক, এইরূপ একটি বা দুইটি চরণের মধ্যে ভাবের পূর্ণ ছন্দ টানিতে হয়: ভাবের এই ছন্দ বুঝাইবার জন্য প্রতি চরণের শেষে একটি মিলও রাখা করা হইয়া থাকে।

ইউরোপীয় কবিগণ ভাবের প্রবহমানতা অকুণ্ঠ রাখিবার জন্য 'run on' বা Non stopt verse-এর প্রবর্তন করিয়াছিলেন। এইরূপ কবিতার প্রধান রূপকল্প Blank verse। ইহাতে ভাব চরণান্তিক বিরতি স্থলে না থামিয়া ইচ্ছামত অপর চরণের মধ্যে থামিতে পারে। এই ছন্দে চরণমধ্যস্থ যতির উপর গুরুত্ব আরোপিত হয়; এইজন্য, চরণান্তিক যতি গুরুত্ব হারাইয়া ফেলে এবং সাধারণত: চরণান্তিক মিল পরিত্যক্ত হয়। Milton-এর Paradise Lost কাব্যে, Shakespeare-এর নাটকে ও অতীত Blank verse-এর প্রয়োগ দেখা যায়। Miltonic Blank verse-এর একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাইতেছে:—

I now see

* Bone of my bone, flesh of my flesh, myself
Before me; woman is her name, of man
Extracted; for this cause he shall forego
Father and mother, and to his wife adhere;
And they shall be one flesh, one heart, one soul.*

বাঙলা কবিতা বহুদিন পর্য্যন্ত প্রচলিত পয়ারের মধ্যেই আবদ্ধ ছিল : ছন্দ ও যতির মিলিত অবস্থান, চরণান্তিক মিল এবং সমাপ্তগতি দুই চরণের মধ্যে ভাবের অবশ্যসম্ভাবী বিরতি—এইগুলিই ছিন্ন পয়ারের বিশিষ্টতা। প্রচলিত পয়ারই হউক, ত্রিপদীই হউক,—কবি-কল্পনাকে দুই চরণের মধ্যেই খামিতে হইত। ভাবকে বিলম্বিত করিবার জন্ত কবির কখনও পয়ারকে টানিয়া একটু বড় করিতেন, কখনও দীর্ঘ ত্রিপদী অর্থাৎ নাচাড়ী ছন্দের আশ্রয় লইতেন। তথাপি ছন্দের অহুরোধে মনোগত ভাবকে সঙ্কুচিত করিতেই হইত—দুই চরণের শেষে ভাবার্থের ছেদ পড়িত। কোন কোন স্থলে প্রথম চরণটি অসমাপ্তগতি হইলেও দ্বিতীয় চরণে অবশ্যই গতির সমাপ্তি ঘটিত ; যেমন,

পদ্মমুখী পদ্মালয়া সীতারে পাইয়া,

রাখিলেন বুঝি পদ্মবনে লুকাইয়া।

সর্বোপরি চরণগত অন্ত্যাক্তপ্রাস বজায় রাখিতে হইত বলিয়া, ইচ্ছা থাকিলেও থাক্যকে দুই চরণের অধিক সম্প্রসারিত করা সম্ভব হইত না ; ছন্দের অহুরোধে, মিলের অহুরোধে, ছেদ ও যতির মিত্রতার অহুরোধে, ভাবের গতি আপনিই শৃঙ্খলিত হইত।

অমিত্রাক্ষর ছন্দ

ভাবের এই শৃঙ্খল মোচন করিয়া, বাঙলা ছন্দে নূতনত্ব আনয়ন করিলেন—তখনকার দিনের ‘Tremendous literary rebel’ মাইকেল মধুসূদন দত্ত।

তিনি দেখিলেন, মিত্রাক্ষর ছন্দে কবির ভাব পদে পদে
অমিত্রাক্ষর ছন্দের
প্রবর্তক মাইকেল
বাধা প্রাপ্ত হয়, তাহার স্বাধীন গতি থাকে না। ভাবের

এই বন্ধন দশা মধুসূদনের চিন্তকে বেদনা-বিক্ষুব্ধ করিয়া
তুলিল। এই মনোভাব মাইকেল পরবর্তী যুগে একটি সনেটে ব্যক্ত
করিয়াছেন :—

বড়ই নিষ্ঠুর আমি ভাবি তারে মনে,

লো ভাবা, পীড়িতে তোমা গড়িল যে আগে

মিত্রাক্ষর-রূপ বেড়ি ! কত ব্যথা লাগে

পর যবে এ নিগড় কোমল চরণে

স্মরিলে হৃদয় মোর জ্বলি উঠে রাগে !*

* চতুর্দশপদী কবিতা, ‘মিত্রাক্ষর’।

মাইকেলের সম্মুখে ছিল পাশ্চাত্য Blank verse-এর আদর্শ, তাহারই অঙ্কশরণে তিনি ভাবের বন্ধন-মুক্তি সম্পাদন করিলেন। আগে যেখানে ভাব ছন্দের দাসত্ব করিত, মাইকেল সেখানে ছন্দকেই ভাবের দাসত্বে নিবৃত্ত করিলেন। মাইকেল দেখিলেন, ভাবের ছেদ (অর্থগত ছেদ) এবং ছন্দের যতি একস্থানে পড়ে বলিয়া—ভাবকে চরণান্তিক যতির পরে আর টানিয়া সম্প্রসারিত করা যায় না; তাই তিনি ছেদ ও যতির মিত্রতা ছিন্ন করিলেন, ফলে ছন্দে স্বাভাবিক ভাবেই প্রবহমানতা সঞ্চারিত হইল অর্থাৎ অর্থের দিক হইতে সমাপ্তগতি চরণ, অসমাপ্তগতি চরণে পরিণত হইবার সুযোগ লাভ করিল। ইহা অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রধান বিশিষ্টতা।

মধুসূদন আরও লক্ষ্য করিলেন পয়ারাদি ছন্দে চরণান্তিক মিলাটও ভাবের স্বচ্ছন্দ গতির পক্ষে প্রতিবন্ধক। প্রতি চরণের অন্ত্যাপ্রাস এখানে এত স্পষ্ট যে, এই অন্ত্যপ্রাসের অন্তবোধে ভাবকে চরণান্তে বাধাপ্রাপ্ত হইতে হয়। সুস্পষ্ট মিল রক্ষা করিলে বাক্যকে অধিক দূর টানিয়া লওয়া যায় না, বাক্যে মিলের ছেদ পড়ে। তাই তিনি অমিত্রাক্ষর ছন্দ হইতে চরণান্তিক মিলাটকেও উঠাইয়া দিলেন। কিন্তু এই মিল-বর্জন মাইকেল-প্রবর্তিত অমিত্রাক্ষর ছন্দের গোণ বিশিষ্টতা। ছেদ ও যতির অমিত্রতাই এই ছন্দের প্রধান বৈশিষ্ট্য। এইখানেই পয়ারে ও অমিত্রাক্ষর ছন্দে পার্থক্য। প্রচলিত পয়ার হইতে মাইকেলের অমিত্রাক্ষর ছন্দের স্বাতন্ত্র্য কোথায়, নিম্নলিখিত দৃষ্টান্ত দ্বারা তাহা সুস্পষ্ট করা যাইতেছে। যতি বুঝাইতে ‘|’ চিহ্ন এবং ছেদ বুঝাইতে ‘*’ চিহ্ন ব্যবহার করা হইল। পয়ারে ছেদ ও যতির অবস্থান এইরূপ :—

(i) তথাস্ত, বলিয়া দেবী* | দিলা বর দান* |

দুখে ভাতে থাকিবেক* | তোমার সন্তান* |

(ii) চণ্ডীদাস বলে* | শুনহ সকলে* | বিনয় বচন সার* |

বিনয় করিয়া* | বচন কহিলে* | তুলনা নাহিক তার* |

প্রাচীন পয়ারে ছেদ ও যতির এই যুগ্নদ্বয় অবস্থান লক্ষ্য করিবার মত। কিন্তু, অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছেদ ও যতির, কোথায়ও কোথায়ও মিত্রতা থাকিলেও অমিত্রতাই প্রধান লক্ষণীয় বিষয়। যথা,

আনায় মাঝারে বাধে | পাইলে কি কহু |

ছাড়ে রে কিরাত তারে* | বধিব এখনি |

অবোধ* তেমতি তোরে* | জন্ম রক্ষা কুলে |
 তোরে* ক্ষত্রধর্ম* পাপি* | কি হেতু পাপিব |
 তোরে সঙ্গে* মারি অরি | পারি যে কোশলে* |

অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছন্দ ও যতির এই অমিত্রতা তখনকার দিনে অনেকেই অগ্রদ্বারন করিতে পারেন নাই : তাঁহারা মনে করিতেন, চরণান্তের মিলহীনতাই বুঝি এই ছন্দের প্রধান বৈশিষ্ট্য। ঈশ্বর গুপ্তও এই দিক হইতে এই ছন্দের প্রতি কটাক্ষ হানিয়া বলিয়াছিলেন,

কবিতা কমলা কলা পাকা বড় কাঁদি।

ইচ্ছা হয় যত পাই পেট পুরে খাই ॥

কিন্তু এই কটাক্ষ রচনায় গুপ্ত কবি মিলহীন পয়ারই রচনা করিয়াছেন, অমিত্রাক্ষর ছন্দ নয়। তিনি এই ছন্দের গূঢ় রহস্য বুঝিতে পারেন নাই। এইরূপে আরও অনেকে, এমন কি বিজ্ঞাসাগর পর্য্যন্ত—এই ছন্দের প্রতি প্রথম প্রথম কটাক্ষ নিক্ষেপ করিয়াছিলেন। অবশ্য প্রাচীন পয়ার শ্রবণে অভ্যস্ত কান লইয়া পাঠ কবিলে, অমিত্রাক্ষর ছন্দ শ্রুতিকটু এবং অর্থহীন বলিয়া মনে হইবেই। ছন্দের জাযগায় না থামিয়া কেবল যতির জাযগায় থামিয়া পড়িলে ইহা ‘হরেকরকষ’র মত শুনাইবে। যেমন,

উর দয়াময়ি |

বিশ্বরমে গাইব মা | বীর রসে ভাসি |

মহাগীত উরি দাসে | দেহ পদ ছায়া |

এইজগুই মধুসূদন বার বার ছন্দ অমুসাবে এই ছন্দ পাঠ করিবার উপদেশ দিয়াছেন। তাঁহারা অমিত্রাক্ষর ছন্দের নিন্দা করিতেন, তাঁহাদের উদ্দেশ্য করিয়া মধুসূদন একটি পত্রে রাজনারায়ণ বসুকে লিখিয়াছিলেন,

Let your friends guide their voices by the pause (as in English Blank Verse) and they will soon swear that this is the noblest measure in the language. My advice is Read, Read and Read. Teach your ears the new tune and then you will find out what it is.

অনেক বাধাহুবাদ ও বিতর্কের পরে, অবশেষে অমিত্রাক্ষর ছন্দ বাঙলায় ‘noblest measure’ রূপেই গৃহীত হইয়াছে। পয়ার ছন্দ হইতে ভিন্ন হইলেও, অমিত্রাক্ষর ছন্দ পয়ারের আধারেই রচিত। পয়ারের চরণ যেমন

চৌদ্দ অক্ষরে গঠিত, অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণও তেমনই চৌদ্দ অক্ষরে গঠিত ; পয়ারে যেমন উচ্চারণের দিক হইতে স্বাভাবিক গদ্য উচ্চারণভঙ্গির অনুসরণ করা হয়, অমিত্রাক্ষর ছন্দের ভিত্তিও সাধারণ উচ্চারণভঙ্গি।

পয়ারে যেমন, অষ্টম আর চতুর্দশ অক্ষরের পর যতি বসে, অমিত্রাক্ষর ছন্দেও তেমনই অষ্টমে ও চতুর্দশে যতি ; ‘পয়ারের লয়টাকে সে অমান্ত করে না।’ পয়ার ছন্দের মধ্যেও এমন একটি শক্তি আছে যে, ইহাতেও ভাবকে অবলীলাক্রমে অনেক দূর পর্য্যন্ত বিস্তৃত করা যায়। সুরের টান থাকায়, যেখানে-সেখানে ছন্দ বসাইতেও বেগ পাইতে হয় না। উপযুক্ত ছন্দ বসাইয়া পড়িলে পয়ারেও প্রবহমাণতা অনুভূত হইবে, যেমন,

- (i) এই মত—কহিতে কহিতে দুই ভাই
বায়ুবেগে চলিলেন ; অন্ত জ্ঞান নাই ;
উপনীত হইলেন কুটারের দ্বারে
‘সীতা সীতা’—বলিয়া ডাকেন বারে বারে—
শূত্র ঘর দেখেন, না দেখেন জানকী,
মুচ্ছাপন্ন অবসন্ন শ্রীরাম ধামুকী । —কৃষ্ণিবাস
- (ii) কহি নিজ সাধ, শুন গো দাসী,
পাস্তুওদনে ব্যঞ্জন বাসী,
বাথুয়া ঠনঠনি, তেলের পাক
ডগডগি লাউ, ছোলার শাক,
মীন চড়চড়ি, কুমড়া বড়ি
সরল সফরী, ভাজা চিন্তা,
পাকা চাপাকলা করিয়া জড়
খেতে মনে সাধ হযেছে বড় । —কবিকঙ্কণ

কিন্তু প্রাচীন পয়ারে প্রবহমাণতা থাকা সত্ত্বেও, চরণান্তিক অনুপ্রাসের জন্ত তাহা পদে পদে বাধাপ্রাপ্ত হইত। তাই ধ্বনিপ্রবাহ এবং ভাবপ্রবাহকে গতিশীল করিয়া রাখিবার জন্ত মধুসূদন অমিত্রাক্ষর ছন্দ হইতে মিলের বন্ধন বর্জন করিয়াছিলেন। পয়ারের প্রবহমাণতা অমিত্রাক্ষর ছন্দে নিরঙ্কুশ : অথচ তাহা পয়ারের লয়সম্বন্ধিত, যথা,

অতিথি আসিত নিত্য | কল্পত করতী, ||

মৃগশিঙ, বিহঙ্গম, | স্বর্ণঅঙ্গ কেহ, ||

কেহ শুভ্র, কেহ লাল, | কেহ বা চিত্রিত ||

—যথা বাসবের ধ্বংসঃ | ঘনবর শিবে—||

অহিংসক জীব যত । |

মধুসূদন অমিত্রাক্ষর ছন্দে অন্ত্যাহুপ্রাস বর্জন করিলেও, ইহা ঝঙ্কারবিহীন নয়। ইহাতে একদিকে যেমন আছে গম্ভীর মেঘমল্ল, অন্যদিকে তেমনই বহিরাছে মৃদঙ্গের সুমিষ্ট ঝঙ্কার। এক জাতীয় সংযুক্ত ধ্বনি ব্যবহার কবিতা, প্রচুর ধ্বন্যাত্মক শব্দের বিস্তার কবিতা মধুসূদন এই ছন্দে অন্ত্যাহুপ্রাসের ক্রটি পূর্ণ করিয়াছেন। শুধু তাই নয়, বৃত্তাহুপ্রাস-ছেকাহুপ্রাসাদির স্ননিপুণ প্রয়োগে মাইকেলের অমিত্রাক্ষর ছন্দে অত্যাশ্চর্য্য ধ্বনি-কল্লোল সৃষ্টি হইয়াছে : নিম্নে আমরা কয়েকটি উদাহরণ দিতেছি :—

- (১) থব থব থবে মহী কাঁপিল। সঘনে ,
কল্লোলিল। উথলিয়া সভয়ে জলধি ,
অধীব ভূধবব্রজ, —ভীমাব গর্জনে। [ধ্বন্যাত্মক শব্দের প্রয়োগ]
- (২) দুর্দাস্ত দানবে দলি নিস্তাবিলা তুমি
দেব-দলে, নিস্তাবিগি , নিস্তার অধীনে
মহিষমর্দিনি মর্দি দুর্ম্মদ বাক্ষসে । [ছেকাহুপ্রাস]
- (৩) ভয়ে ভয়োগম আমি ভাবিয়া ভবেশে [বৃত্তাহুপ্রাস]
- (৪) যাদঃপতিবোধ যথা চলোঽগ্নি-আঘাতে [তৎসম শব্দের প্রয়োগ]

মাইকেল ‘তিলোত্তমা সম্ভব কাব্যে’ অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রথম প্রয়োগ করেন, সেখানে এই ছন্দ ক্রটিহীন ছিল না , অমিত্রাক্ষর ছন্দের বজ্রবব ও মৃদঙ্গ ঝঙ্কার দুইই উঠিয়াছে ‘মেঘনাদবধ কাব্যে’। মেঘনাদবধ কাব্যের ভাষা ও ছন্দও সম্পূর্ণ নির্দোষ নয়। সাধু ভাষার সহিত গ্রাম্য ভাষার মিশ্রণ—

‘লডিল মস্তকে জটাছুট’,
‘টানিল হডুকা ধবি’,
‘স্বর্ণ পাটিকেনে মঠ চিতার উপবে’,

—এইরূপ প্রয়োগ—এই ছন্দকে দোষযুক্ত কবিতা তুলিয়াছে। কিন্তু এই ছন্দ একেবারে নির্দোষ হইয়া উঠিয়াছে ‘বীরাক্ষনা কাব্যে’। বীরাক্ষনার ভাষা যেমন গম্ভীর ও মার্জিত, ছন্দও তেমনই নির্দোষ ও ক্রটিহীন। অমিত্রাক্ষর ছন্দে যে যে-কোন রসকে প্রমুখ করা সম্ভব, তাহার প্রকৃষ্ট উদাহরণ ‘বীরাক্ষনা কাব্য’।

অমিত্রাক্ষর ছন্দের অনুরূপ

মাইকেল প্রবর্তিত অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রথম দিকে নিম্নিত হইলেও কাব্য-জগৎ ভ্রমের রচনার ক্ষেত্রে ইহা বিপুল উদ্দীপনার সঞ্চার করিয়াছিল। হুঙ্করী বধ কাব্য ঈষৎ পরবর্তীকালে জগৎজু ভদ্র মেঘনাদবধ কাব্যের প্যারডি 'ছুচ্ছন্দরী বধ কাব্য' রচনা করিয়াছিলেন : রচনাটির নমুনা,—

ক্রহিণ-বাহন সাধু অম্লগ্রহণিয়া
প্রদান সুপুচ্ছ মোরে— দাও চিত্রিবারে
কিঞ্চিৎ কৌশলবলে শকুন্ত দুর্জয়
পললাগী বজ্রনথ আশুগতি আসি
পদ্মগন্ধা ছুচ্ছন্দরী সতীরে হানিল ?

এই ছন্দে ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁহার বিখ্যাত বাঙ্গলাকাব্য 'ভারত উদ্ধার' রচনা করিয়াছিলেন। তাহার একটু নমুনা,

ইন্দ্রনাথ বন্দ্যো-
পাধ্যায়ের ভারত উদ্ধার
প্রবল লঙ্কার ধূম প্রবেশি অরাতি-
নাসারঞ্জে, গলে, থক্ থক্ থকে
কাসাইল শত্রুদলে ; ফ্যাচ্ ফ্যাচ্ ফ্যাচে
ইঁচাইল ভয়ঙ্কর, কাতরিল সবে।

—এই সকল দৃষ্টান্ত হইতে স্পষ্ট অন্তর্ভূত হয়, Blank verse-এর অনুরূপে মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ, অনেকেরই মনঃপূত হয় নাই—অন্ততঃ অনেকেই ইহার মর্ন্তগত সৌন্দর্য্যকে আবিষ্কার করিতে পারেন নাই। অথচ এ ছন্দের মোহময় আকর্ষণ, এ ছন্দের ভাবমুক্তির উল্লাসকেও কেহ অস্বীকার করিতে পারেন নাই।

মাইকেলের অনুরূপে, পাশ্চাত্য Blank verse-এর আদর্শে নয়, সংস্কৃত ছন্দের আদর্শে নূতন অমিত্রাক্ষর ছন্দ সৃষ্টি করিতে চেষ্টা করিলেন আন্তরীক্ষ কবি হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়। কিন্তু মিত্রাক্ষর ছন্দে হেমচন্দ্র হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় যে নৈপুণ্য প্রদর্শন করিয়াছেন, তাহার তুলনায় অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনায় তিনি তেমন কৃতিত্ব দেখাইতে পারেন নাই। অবশ্য তাহার কারণও আছে। অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনায় হেমচন্দ্রের আদর্শ ছিল সংস্কৃত শ্লোক। সংস্কৃত শ্লোক চারিপাদে সমাপ্ত হয়, পাদে পাদে মিল থাকে না। এই মিল-হীনতাকে হেমচন্দ্র অমিত্রাক্ষর মনে করাজেই প্রমাদগ্রস্ত হইয়াছিলেন। তাঁহার

অমিত্রাক্ষর বস্তুতঃ মিলহীন পয়ায়ে পরিণত হইয়াছে। অবশ্য হেমচন্দ্র তাঁহাব অমিত্রাক্ষর ছন্দেব বৈশিষ্ট্যেব কথা নিজেই বলিয়া গিয়াছেন :

এই গ্রন্থে মিত্রাক্ষর ও অমিত্রাক্ষর উভয়বিধ ছন্দই সম্মিশ্রিত হইয়াছে। মৃত মহোদয় মাইকেল মধুসূদন দত্ত সৰ্ব্বাগ্রে বাঙ্গালা কাব্য বচনায় অমিত্রাক্ষর ছন্দে পদবিন্যাস কবিয়া বঙ্গভাষাব গৌরব বৃদ্ধি কবেন। আমি তৎপ্রদর্শিত পথ যথাযথ অবলম্বন কবি নাই। তদীয় অমিত্রাক্ষর ছন্দঃ মিষ্টান প্রভৃতি ইংবেজ কবিগণেব প্রণালী অল্পসারে বিরচিত হইয়াছে। কিন্তু ইংবেজী ভাষাপেক্ষা সংস্কৃতের সহিত বাঙ্গালা ভাষাব সমধিক নিকট সম্বন্ধ বলিয়া যে প্রণালীতে সংস্কৃত শ্লোক রচনা হইয়া থাকে, আমি ক্রিয়ংপরিমাণে তাহাবই অনুসরণ কবিত্তে সচেষ্ট হইয়াছি। ..সচবাচব সংস্কৃত শ্লোকেব চাবি চবণে য়েকপ পদ সম্পূর্ণ হয়, সেইরূপ চতুর্দশ অক্ষর বিশিষ্ট পংক্তিব চাবি পংক্তিতে পদ সম্পূর্ণ কবিত্তে যত্নশীল হইয়াছি। পয়াবেব যতি-সংস্থাপনাব য়েকপ প্রথা আছে, তাহাব অন্তথা কবি নাই।^১

চাবি চবণে অমিত্রাক্ষর ছন্দকে শৃঙ্খলিত কবায় এই ছন্দেব অবাধ প্রবহমাগতা ক্ষুণ্ণ হইয়াছে। দ্বিতীয়তঃ পয়াবেব যতিপ্রথা অনুসরণ কবিত্তে গিয়া, ছন্দকে হেমচন্দ্র যতি হইতে বিচ্ছিন্ন কবিত্তে পাবেন নাই। সাধাবণ পয়াব হইতে পার্থক্য এইটুকু হইয়াছে যে, পয়াবে চবণান্তর্গত মধ্যযতি স্থলে পূর্ণ ছন্দ থাকে না, হেমচন্দ্র সেখানে মাঝে মাঝে পূর্ণছন্দ টানিয়াছেন এবং পয়াবেব চবণান্তিক মিল উঠাইয়া দিয়াছেন। যেমন,

কহিলা এতেক সূৰ্য্য। ঝটিকাব বেগে

চাবিদিক হতে দেব ছুটিতে লাগিল

উখিত বালুক। যথা, যখন মরুতে

মত্ত প্রভঞ্জন রঙ্গে নৃত্য কবি ফেরে। (বৃহৎসংহার প্রথম সর্গ)

অবশ্য সৰ্ব্বত্রই যে চাবি চবণে ভাব সমাপ্ত হইয়াছে, তাহা নয়, কোথায়ও কোথায়ও ভাব চতুর্থ চবণ উল্লঙ্ঘন কবিয়া অগ্রসব হইয়াছে, যেমন,—

দেখিতে দেখিতে নেত্র হইল নিশ্চল,

নাসিকা নিঃশ্বাসশূন্য, নিম্পন্দ ধমনী,

বাহিরিল বন্ধভেজ ব্রহ্মরজ কুটি
 নিরুপম জ্যোতিঃপূর্ণ ক্ষণে শূন্যে উঠি
 মিশাইল শূন্যদেশে । বাজিল গভীর
 পাক্জন্য—হরিশঙ্খ ; শূন্যদেশে বুড়ি
 পুষ্পাসার বরষিল মুনীশ্রে আচ্ছাদি !

দধীচি ত্যজিলা তলু দেবের মঙ্গলে । (বৃহৎসংহার, ত্রয়োদশ সর্গ)
 হেমচন্দ্র কোথায়ও কোথায়ও এই ছন্দকে সমিল করিয়াছেন ; যথা,

নৈমিষ অরণ্য কোথা ? দেখি যে উদ্ভান,
 স্বর্গের নন্দন তুল্য পূর্ণ পুষ্পদ্বাগ ;
 চারু মনোহর লতা ; পল্লব মধুর ;
 পক্ষিকলকাকলিত নিকুঞ্জ মঞ্জুর,
 মোহকর মনোহর সুস্নিগ্ধ বাতাস,
 কিরণ জিনিয়া চন্দ্র পূরণ প্রকাশ । (বৃহৎসংহার, পঞ্চম সর্গ)

এই যুগের আর একজন কীর্তিমান লেখক, ঊনবিংশ শতাব্দীর ‘অভিনব
 মহাভারত’প্রণেতা চট্টলার বিখ্যাত কবি নবীনচন্দ্র সেন। তিনিও তাঁহার
 কাব্যে অমিত্রাক্ষর ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। নবীনচন্দ্রের ছন্দে মাইকেলী
 গান্ধীর্ঘ্য নাই, রচনাও স্নগ্ধবদ্ধ। মাইকেলের অমিত্রাক্ষর ছন্দে যুগপৎ বজ্র
 গর্জন ও বীণার নিকুঞ্জ উঠিয়াছে, কিন্তু নবীনচন্দ্রের
 নবীনচন্দ্র সেন ছন্দে বীণার বাঁকার সুন্দর ফুটিলেও বজ্ররব স্ফুটতর হয়
 নাই। যুদ্ধের বর্ণনাতেও নবীনচন্দ্র অমিত্রাক্ষরের ওজস্বিতা সঞ্চার করিতে
 পারেন নাই :

মুহূর্তে কুমার-বীর্ঘ্য প্রভঞ্জন দর্পে
 রহিল জলধি গর্ভে, জলধি নির্ঘোষে
 ধ্বনিল বিজয় শব্দ, প্রতিধ্বনি তুলি
 শত শত মহাশব্দে কোরব-বেলায় । (কুরুক্ষেত্র)

নবীনচন্দ্রের মধ্যে ছিল অত্যাশ্চর্য্য লিরিক-উচ্ছ্বাস। মাইকেলের মধ্যেও
 এই লিরিক-ধ্বনিতা ছিল, তাঁহার অমিত্রাক্ষর ছন্দে সে ধর্ম্ম সুপ্রকট (দ্রষ্টব্য

মেঘনাধবধ কাব্য, চতুর্থ সর্গ)। নবীনচন্দ্রের অমিত্রাক্ষর ছন্দও মাইকেলের মতই স্থানে স্থানে সিরিক-ধর্মী হইয়া উঠিয়াছে : যেমন,

সারাহে আবার বন হইত পুরিত
 স্নগভীর শৃঙ্গনাদে, বেগুর ঝঙ্কারে।
 ‘শ্রামলী’, ‘ধবলী’, ‘লালী’ ?—বলি উঠেঃস্বরে
 ডাকিত রাখালগণ ; আসিত ছুটিয়া
 শ্রামলী, ধবলী, লালী, লইয়া বদনে
 অভুক্ত তৃণের গ্রাস ; ভ্রাণিত আদরে
 আপন রাখাল দেহ ; কত মনোহর
 সে নীরব কৃতজ্ঞতা, নির্ঝাঁক উত্তর। (রৈবতক)

নবীনচন্দ্রও ছন্দ ও যতিব অমিত্রতা সম্পাদন করিতে পারেন নাই : তাঁহার ছন্দ অধিকাংশ স্থলেই যতিব অমুসরণে চরণের শেষে, কদাচিৎ চরণ-মধ্যে সংস্থাপিত হইয়াছে। কোন কোন স্থলে হেমচন্দ্রের মত তিনি চরণান্তে অন্ত্যাহুপ্রাস যোজনা করিয়াছেন :

অজ, মেঘ নানা জাতি, উড়াইয়া ধূলি
 যাইত ; ছুটিত বেগে ক্ষুদ্র পুচ্ছ তুলি
 বৎসগণ ; যাইতাম নাচিয়া নাচিয়া
 পিছে পিছে দুই ভাই বেগু বাজাইয়া।

নবীনচন্দ্র অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনায় কোথায়ও মাইকেলকে, কোথায়ও ষা হেমচন্দ্রকে অনুসরণ করিয়াছেন। কিন্তু একটি স্থলে নবীনচন্দ্র নূতনত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন। অমিত্রাক্ষর ছন্দে প্রচলিত পয়ারের চতুর্দশাক্ষর চরণই ব্যবহৃত হইত। নবীনচন্দ্র দীর্ঘ পয়ারের ষোড়শাক্ষর চরণে এই ছন্দ যোজনা করিয়াছেন :

নবধর্ম-বেদিমূলে বসিয়া দেবতাগণ
 আর্ঘ্য-অনার্য্যেব ধ্যানে ; বেদি-বক্ষে নিরূপম
 নিকামের মহামূর্তি ; তদুপরি বিরাজিতা
 জননী আনন্দময়ী, অতুলা প্রতিভাধিতা।

রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দ

অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনায় মাইকেল চরণান্তিক মিল বর্জন করিয়াছিলেন। হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্র কোন কোন স্থলে পুনরায় এই মিল যোজনা করিতে চেষ্টা করেন। কিন্তু অমিত্র ছন্দে চরণান্তিক মিলকে অধিকতর সুস্পষ্ট করিয়া তুলেন কবিবর রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। তাঁহার বেশির ভাগ কবিতা সমিল অমিত্রাক্ষরে রচিত। অবশ্য ইউরোপেও Blank verse দুই প্রকারের—

Unrhymed এবং Rhymed। কেহ কেহ অমিল ছন্দের পৃষ্ঠপোষকতা করেন, তাঁহারা বলেন, 'Rhyme is no necessary adjunct or true ornament of poem or good verse' (Milton);

অমিল ও সমিল

অমিত্রাক্ষর

আবার কেহ কেহ মিল রক্ষার পক্ষপাতী; তাঁহারা বলেন, 'Rhyme is apt to come uncalled' (Cowper); রবীন্দ্রনাথ অধিকাংশ কবিতা সমিল অমিত্রাক্ষর ছন্দে রচনা করিয়াছেন। মিল থাকা সত্ত্বেও তাঁহার সৃষ্টি-নৈপুণ্যে এ ছন্দের প্রবচমাগতা বা সৌন্দর্য্য বিন্দুমাত্র ক্ষুণ্ণ হয় নাই। যেমন,—

ইচ্ছা করে মনে মনে

স্বজাতি হইয়া থাকি সর্বলোক সনে

দেশ দেশান্তরে। উত্ত্বৃদ্ধ করি পান

মরুতে মাহুষ হই আরব সম্তান

দুর্দম স্বাধীন। তিব্বতের গিরিতটে

নির্লিপ্ত প্রস্তর পুরীর মাঝে, বৌদ্ধমঠে

করি বিচরণ।

মাইকেলের অমিত্রাক্ষর ছন্দ চতুর্দশ অক্ষরযুক্ত চরণের মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল। কবি নবীনচন্দ্র ষোড়শাক্ষরা দীর্ঘ পয়ারে এই ছন্দ যোজনা করিয়াছিলেন। রবীন্দ্রনাথ আরও দীর্ঘ, অষ্টাদশাক্ষর পয়ারের চরণে এই ছন্দ যোজনা করিয়াছেন। অবশ্য এই দীর্ঘ পয়ারের অমিত্রাক্ষর ছন্দেও রবীন্দ্রনাথ চরণান্তিক মিল রক্ষা করিয়াছেন। অন্ত্যমত্ৰুপ্রাসের প্রতি রবীন্দ্রনাথের একটা ঝোঁক ছিল : 'মানসী' কাব্যগ্রন্থে তিনি বলিয়াছিলেন,

‘ফেনা ঢোকে নাকে চোখে

প্রবল মিলের ঝোঁকে’

অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনাতেও তিনি এই ঝোঁক বর্জন করিতে পারেন নাই; চরণ চতুর্দশাক্ষরা, কিংবা ষোড়শাক্ষরা কিংবা অষ্টাদশাক্ষরা যাহাই হউক না কেন, রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর প্রায় সর্বত্রই সমিল, যথা—

হে আদি জননী, সিদ্ধ, বসুন্ধরা সম্তান তোমার,

একমাত্র কণ্ঠা কোলে তব। তাই তজ্জা নাহি আর

চক্ষে তব। তাই বক্ষ জুড়ি সদা শঙ্কা, সদা আশা

সদা আন্দোলন। তাই উঠে বেদমন্ত্র সম ভাষা

নিরন্তর প্রশান্ত অধরে।

রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দের অত্যন্ত বিশিষ্টতা, চরণান্তর্গত পর্ক-দৈর্ঘ্যের বৈচিত্র্যে। মাইকেল, হেমচন্দ্র, নবীনচন্দ্র সকলেই প্রচলিত পয়ারের রীতি অনুসারে চরণের অষ্টম ও চতুর্দশ অক্ষরের পরে যতি স্থাপন করিয়াছেন। হেমচন্দ্রের অমিত্রাক্ষর অনেকটা চতুষ্পদী পয়াবের মত। মাইকেল এক যতি হইতে অল্প যতির মধ্যে ইচ্ছামত ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন—তিন, চার, ছয় বা আট মাত্রা কিংবা তাহারও অধিক মাত্রার পর, কিন্তু ছেদেব বৈচিত্র্য সত্ত্বেও তাঁহার পর্ক গঠনের নিয়ম পয়ারের মতই অর্থাৎ পর্কগুলি সর্বত্রই আট + ছয় মাত্রার। যেমন,

একবারে | শত শঙ্খ ধরি

ধ্বনিলা টংকারি বোষে | শত ভীম ধমু:

দ্বীবৃন্দ! কাঁপিলা লক্ষা | আতঙ্কে, কাঁপিল ... তিন অক্ষরে ছেদ

মাতঙ্গে নিষাদী; রথে | বখী; তুবঙ্গমে ... ছয় অক্ষরে ছেদ

সাদীবর; সিংহাসনে | বাজা, অববোধে . চার অক্ষরে ছেদ

কুলবধু, বিহঙ্গম | কাঁপিল কুলায়ে; . দশ অক্ষরে ছেদ

পর্কত গল্পবে সিংহ; | বন-হস্তী বনে, ... আট অক্ষরে ছেদ

ডুবিল অতল জলে | জলচব যত। ... চৌদ্দ অক্ষরে ছেদ

অতএব মাইকেলের ছন্দে বৈচিত্র্য সৃষ্টি হইয়াছে প্রথমতঃ ছেদ ও যতির অমিত্রতায়, দ্বিতীয়তঃ বিভিন্ন মাত্রাব শব্দের পবে ছেদ ব্যবহারে। মাইকেল বিজোড় অক্ষরের পরেও ছেদ বসাইয়াছেন, (উপরের তৃতীয় চরণ দ্রষ্টব্য)।

উপরন্তু তিনি চব্বাঙ্গিক মিল বর্জন করিয়াছেন। তাঁহার

মাইকেল ও

রবীন্দ্রনাথের

অমিত্রাক্ষরের পার্থক্য

চরণগুলিব পর্কদৈর্ঘ্যও সমান, যতি আটে আর ছয়ে।

রবীন্দ্রনাথের বৈশিষ্ট্য সমিল অমিত্রাক্ষর রচনায়, দীর্ঘ

পয়ারের চরণে প্রবহমাগতা সঞ্চারে। মাইকেলের মত

তিনি কখনও বিজোড় মাত্রার শব্দের পবে ছেদ যোজনা করেন নাই : সর্বোপরি পয়ারের ‘অল্পগত যতি স্থাপনের নিয়মও তিনি ভঙ্গ করিয়াছেন, তাহার ফলে তাঁহার ছন্দে প্রতি চরণের দৈর্ঘ্য সমান থাকিলেও—চরণান্তর্গত পর্কগুলির দৈর্ঘ্য অসমান হইয়াছে। অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনায় রবীন্দ্রনাথ ‘পঙ্খটিকা’ ছন্দের

‘প্রতিপদ যমকিতা’ শব্দটি অম্লসরণ করিয়াছেন। ‘প্রতিপদ যমকিতা’ বাক্যাংশটির দুই অর্থ :

(১) যা পদে পদে প্রতিপদং প্রতিপাদমিত্যর্থঃ যমকিতা: সজ্জাতযমকা:
একজাতীয় স্বর-ব্যঞ্জনসমুদায়স্ত আবৃত্তিরূপ যমকবৃত্ত ইত্যর্থঃ।

“(২) যদা যমকিতা যুগ্মবিচ্ছিন্না:।”

—বাহার প্রতিপদে (প্রতিপাদের অন্তে) এক জাতীয় স্বর বা ব্যঞ্জন ধ্বনির মিল অথবা বাহার প্রতি যুগ্মমাত্রা যতিবৃত্ত। অর্থাৎ এই ছন্দ সমিল এবং ইহার চাল দুই মাত্রার।

বাঙলা পয়ারের চালও দুই মাত্রার, ইহা জোড় মাত্রায় বাঁধা। ইহাতে দুই মাত্রার গুণিতক যে-কোন মাত্রার পরে যতি স্থাপন করা চলে এবং ইহাতে চরণান্তিক মিল থাকে। রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষরে এই দুইটি নিয়মই অম্লসরণ করা হইয়াছে। বিজোড় মাত্রার পরে তিনি কখনও ছন্দ বা যতি যোজনা করেন নাই—ছন্দ ও যতি উভয়ই যোজনা করিয়াছেন, চার, ছয়, আট বা দশ মাত্রার পরে পরে। ইহার ফলে, তাঁহার অমিত্রাক্ষর ছন্দ পয়ার বা মহাপয়ারের চরণকে আশ্রয় করিলেও সর্বদা ৮+৬ বা ৮+১০ অক্ষরে যতি সংস্থাপিত হয় নাই। যতি জোড়মাত্রায় স্বেচ্ছায় ও স্বাধীনভাবে পড়িয়াছে বলিয়া পয়ারেব পর্বভাগ কখনও হইয়াছে ৮+৬, কখনও ৬+৮, কখনও ৪+১০, কখনও বা ১০+৪; আর মহাপয়ারের পর্বভাগ হইয়াছে ৮+১০, ১০+৮, ৪+১৪ (১৪ = ৮ : ৬ বা ৬ : ৮), ৬+১২ (১২ = ৮ : ৪ বা ৪ : ৮)। ইহার ফলে রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণান্তর্গত পর্বগুলি অশেষ বৈচিত্র্যমণ্ডিত হইয়া উঠিয়াছে। যেমন,

পয়ারের চরণে সমিল অমিত্রাক্ষর

(১)	আজ শত বর্ষ পরে	০ + ৮
	এ সুন্দর অরণোর পল্লবের স্বরে	৮ + ৬
	কাঁপবে না আমার পরাণ ? ঘরে ঘরে	১০ + ৪
	কত শত নরনারী চিরকাল ধরে	৮ + ৬
	পাতিবে সংসার খেলা	৮ + ...

(২)	আমার নন্দনভূমি	... + ৮
	একান্ত আমার ! দুর্লভ পরশখানি'	৬ + ৮
	দুর্দ্বালা দুকূল, সর্বাঙ্গে দিয়াছে টানি	৬ + ৮
	সগৌরবে ; আলিঙ্গন কুছুম চন্দন	৪ + ১০
	সুগন্ধ করেছে বক্ষ ; অমৃত চুষন	৮ + ৬
	অধরে রয়েছে লাগি	৮ + ...

মহাপয়ারের চরণে সমিল অমিত্রাক্ষর

(১)	কোথা হতে ধ্বনিছে ক্রন্দনে	... + ১০
	শূন্যতল । কোন অন্ধকারা মাঝে : জর্জর বন্ধনে	৪ + (৮ : ৬)
	অনাধিনী মাগিছে সহায় । স্নীতকায় অপমান	১০ + ৮
	অক্ষমের বক্ষ হতে, শুষি রক্ত করিতেছে পান	৮ + ১০
	লক্ষ মুখ দিয়া, বেদনারে করিতেছে পরিহাস	৬ + (৪ : ৮)
	স্বার্থোদ্ধত বিচার ।	৮ + ...
(২)	অন্ধ ভূমিগর্ভ হতে শুনেছিলে সূর্য্যের আবহান	... ৮ + ১০
	প্রাণের প্রথম জাগরণে ; তুমি বৃক্ষ আদি প্রাণ,	... ১০ + ৮
	উর্দ্ধ শীর্ষে উচ্চারিলে আলোকের প্রথম বন্দনা	... ৮ + ১০
	ছন্দোহীন পাষণের : বক্ষ-পরে আনিলে বেদনা	... (৮ : ৪) + ৬
	নিঃসাড় নিষ্ঠুর মরুস্থলে । সেদিন অশ্রু মাঝে	... ১০ + ৮
	শ্রামে নীলে মিশ্রমন্ড্রে স্বর্গলোকে জ্যোতিষ্ক সমাজে	... ৮ + ১০
	মর্ত্যের মহাত্ম্য গান করিলে ঘোষণা । যে জীবন	... (৮ : ৬) + ৪
	যাত্রা করে যুগে যুগে	

মধুসূদন ও রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দের পার্থক্য প্রধানতঃ এইখানেই। চরণান্তিক মিল থাকা বা না থাকা বড় কথা নয়। মাইকেলে চরণান্তিক মিল নাই, তাহা Unrhymed Blank verse ; রবীন্দ্রনাথে মিল আছে, তাহা Rhymed Blank verse। মধুসূদন এই ছন্দ রচনায় চৌদ্দ অক্ষরের পয়ারের চরণ অবলম্বন করিয়াছেন, রবীন্দ্রনাথ সেখানে চৌদ্দ অক্ষরের পয়ারের চরণ এবং দীর্ঘ পয়ারের অষ্টাদশাক্ষরা চরণ উভয়ই ব্যবহার করিয়াছেন। উভয়ের স্বাতন্ত্র্য আসিয়াছে ছন্দের ঐক্য ও বৈচিত্র্যসৃষ্টির তারতম্যের দিক হইতে। মাইকেল পয়ারের চরণ ও পর্ব্ব কোনটারই 'লয়' ভঙ্গ করেন নাই—তাঁহার ছন্দের ঐক্য সৃষ্টি হইয়াছে এই দিক হইতে : বৈচিত্র্য সৃষ্টি হইয়াছে, ছন্দ ও ব্যতির অমিত্রতা

হইত। দুই যতির মধ্যে নানা মাত্রার ছন্দ স্থাপন করিয়া মধুসূদন ছন্দকে ভঙ্গিমায় করিয়া তুলিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের ছন্দের বৈচিত্র্য প্রতি চরণের পৰ্ব্বদৈর্ঘ্যের অসমতায়। তাঁহার পৰ্ব্বদৈর্ঘ্য কোন চরণে আট+ছয়, কোন চরণে ছয়+আট, কোথাও দশ+চার, কোথাও চার+দশ। এক এক চরণে যতির অবস্থান এক এক স্থানে, আর ছন্দ ও যতি প্রায়ই মৈত্রী-বন্ধনে আবদ্ধ, যেন দুই মিত্র-শক্তি হাত ধরাধরি করিয়া চলিয়াছে। পৰ্ব্বগুলি অসমান হইলেও ধ্বনি-প্রবাহের সামগ্রিক ঐক্য প্রতি চরণে অব্যাহত। রবীন্দ্রনাথের ছন্দে ঐক্য স্থিতি হইয়াছে গোটা চরণের অক্ষর ও মাত্রা-সংখ্যার সমতায়। রবীন্দ্রনাথ পর্বের 'লয়' ভঙ্গ করিলেও চরণের 'লয়' ভঙ্গ করেন নাই, চরণের শেষে ছন্দের সব কিছু আসিয়া একত্র মিলিত হইয়াছে।

অবশ্য অমিত্রাক্ষর ছন্দে এইরূপ বৈচিত্র্য ও ঐক্য ইউরোপীয় Blank verse-এ ইতিপূর্বেই দেখা দিয়াছিল। কবিরা লক্ষ্য করিয়াছিলেন প্রতি চরণে একই স্থলে যতি সংস্থাপিত হইলে, ছন্দের বৈচিত্র্য নষ্ট হইয়া যায়, ছন্দ একঘেয়ে হইয়া উঠে : যেমন,

On her white breast | a sparkling cross she wore,
Which Jews might kiss | and infidels adore ;
Her lively looks | a sprightly mind disclose
Quick as her eyes | and as unfixed as those,
Favours to none, | to all she smiles extends,
Oft she rejects | but never once offends. (Pope)

[The mechanical monotony of these lines is apparent]*

তাই কবিরা চরণের বিভিন্ন স্থলে যতি স্থাপন করিয়া ছন্দকে বিচিত্র ভঙ্গিতে নাচাইয়া তুলিতে চেষ্টা করিতেন : Browning, Keats প্রভৃতির কবিতায় এই বৈচিত্র্য লক্ষণীয়। যথা,

I only knew one poet | in my life ;
And this, | or something like it, | was his way.
You saw go | up and down Valladolid
A man of mark, | to know next time you saw.
(Browning)

* Quoted from 'English Composition and Rhetoric' (Bain)

চরণে চরণে বতির এই বৈষম্য (variation) যে ঐক্য-বিরোধী নয়, সে সম্পর্কে Johnson বলেন :

This, though it injures the harmony of the line, *considered by itself*, yet compensates the loss by relieving us from the continual tyranny of the same sound and makes us more sensible of the harmony of the pure measures [Rambler, No. 86]*

রবীন্দ্রনাথও অল্পরূপ প্রক্রিয়ায়, চরণে চরণে এক এক দৈর্ঘ্যের পর্ব সৃষ্টি করিয়া ছন্দের বৈচিত্র্য ও ঐক্য বিধান করিয়াছেন।

অসম চরণ সমিল অমিত্রাক্ষর (বলাকা কাব্যের বিশিষ্ট ছন্দ)

প্রতি চরণে অসমমাত্রিক পর্ব ব্যবহারের প্রবণতা, রবীন্দ্রনাথকে আরও এক নূতন ধরণের ছন্দ-রচনায় উদ্বুদ্ধ করিয়াছিল। এই ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায় ‘বলাকা’ কাব্যগ্রন্থে। ‘বলাকা’য় রবীন্দ্রনাথ বিজ্ঞানের নবাবিস্কৃত ‘গতিবাদ’কে কাব্যরূপ প্রদান করিয়াছেন। জীবনে গতির বিরাম নাই, জড় বস্তুও নিশ্চাপ, স্থির নয়, ইহার পরমাণুপুঞ্জ গতির তরঙ্গ। সব যেন ‘উদ্দাম উধাও’ ছুটিয়া চলিয়াছে। এমন কি পটে-আঁকা ছবিটিও যেন ‘রেখার বন্ধনে’ আবদ্ধ নয়— তাহাও প্রাণস্পন্দনে অস্থির। এই উদ্দাম গতির লীলাচঞ্চল্যে সব কিছুই যখন প্রযুক্ত জীবনের ছন্দে ছুটিয়া চলিয়াছে, তখন কবিতার চরণান্তর্গত পর্বগুলিই বা নির্দিষ্ট রেখার বন্ধনে আবদ্ধ থাকিবে কেন ?

‘কে বলে রযেছ স্থির রেখার বন্ধনে !

নিশ্চক্ৰ ক্রন্দনে !’

—নিশ্চক্ৰ, স্থির হইয়া থাকেও নাই, পর্বগুলি গতির আনন্দে চরণ হইতে বিচ্ছিন্ন হইয়া স্বাধীন হইয়া উঠিয়াছে, কোথায়ও বা পরবর্তী চরণের কোন পর্বের সহিত যুক্ত হইয়া নব কোলাহল সৃষ্টি করিয়াছে, কোথায়ও বা যুক্তির আনন্দে নিজেই ফাটিয়া দ্বিধাবিভক্ত হইয়াছে। ইহাই ‘বলাকা’র ছন্দের অভিনবত্ব।

বস্তুতঃ ‘বলাকার ছন্দ’ রাবীন্দ্রিক চণ্ডের অমিত্রাক্ষর ছন্দ ; ইহার পূর্ণ চরণের দৈর্ঘ্য একটি মহাপয়ার (৮ + ১০) কিংবা পয়ার-এর (৮ + ৬) চরণ-দৈর্ঘ্যের সমান। কেবল পার্থক্য এই যে, অমিত্রাক্ষর ছন্দে যেখানে চরণ-সম্মিতি বর্তমান, এই ছন্দে পর্বগুলি মুক্ত-চরণ হওয়ায় ইহার অসম (বিষম) পদক্ষেপ : কোথায়ও পর্বগুলি যুক্ত অবস্থায় পয়ার বা মহাপয়ার জাতীয় চরণ সৃষ্টি করে,

* Quoted from ‘English Composition and Rhetoric’ (Bain)

কোথায়ও বা ঋণ্ডিত ভাবে নিজেই একটি অপূর্ণপার্বক চরণরূপে* অবস্থান করে, কোথাও বা তিনটি চরণ একত্র হইয়া একটি ত্রুণীর্ঘ ত্রিপদী গঠন করে। চরণ যে প্রকারেরই হউক, দুই চরণের অস্ত্যাক্ষর মিলযুক্ত। তবে একটি কথা এই প্রসঙ্গে স্মরণ রাখা আবশ্যক, এই ছন্দের প্রতিটি ছত্র, এক একটি চরণ নয়। যেখানে পর্বগুলির পর্বক্ষে মিল রহিয়াছে, অথবা যেখানে কোন পর্বের কোন ঋণ্মাত্রিক অংশের সহিত পূর্ববর্তী বা পরবর্তী চরণের অস্ত্যাক্ষরের মিল রহিয়াছে, সেখানে পর্বগুলিকে ভাঙ্গিয়া দুই ছত্রে লেখা হইয়াছে : সেখানে মিলযুক্ত পর্বাদ্ব দুইটিকে মিলাইয়া একটি ঋণপর্ব-চরণ অথবা পূর্ব বা পরের চরণের সহিত যুক্ত করিয়া একটি পূর্ণ চরণ ধরিতে হইবে। নিম্নে কয়েকটি উদাহরণ প্রদর্শিত হইল :—

(১) হীরা মুক্তা মানিক্যের ঘটা .. ১০

যেন শূন্য দিগন্তের | ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুচ্ছটা .. ৮ + ১০

বায় যদি লুপ্ত হয়ে যাক, } ১০ + ৪

গুধু থাক }

একবিন্দু নখনের জল .. ১০

কালের কপোলতলে | গুহ্র সমুজ্জল .. ৮ + ৬

এ তাজমহল । ৬

(২) অজানার সুরে } .. ১৬

চলিয়াছি দূর হতে দূরে }

মেতেছি পথের প্রেমে । .. ৮

ভুমি পথ হতে নেমে } ৮ + ৬

যেখানে দাঁড়ালে }

সেইখানে আছ থেমে ... ৮

(৩) গুধু ধাত, গুধু ধাত | গুধু বেগে ধাত ; ১৪

উদ্গাম উধাত, } ৬ + ৬

ফিরে নাহি চাত ; }

যা কিছু তোমার সব | দুই হাতে ফেলে কেলে যাও । ... ৮ + ১০

[এই ছন্দগুলির প্রতি তিনটি চরণ মিলাইয়া পড়িলে অসমপার্বক সমিল ত্রিপদীর ছাঁচ দেখা যায় ।]

আচার্য্য প্রবোধকুমার সেন এই ছন্দকে 'যৌগিক মুক্তক' ছন্দ নামে অভিহিত করিয়াছেন। অধ্যাপক অমূল্যধন ইহাকে মুক্তক বা free verse বলিয়া স্বীকার করেন না, তিনি ইহাকে Blank verse-ই বলেন। তিনি মনে করেন, এই ছন্দে,

চরণের মধ্যে পূর্ণসমাবেশে এবং চরণের সমাবেশে স্তবক গঠনের বেশ একটা আদর্শ ফুটিয়া উঠিতেছে। পূর্ণ চরণ মাত্রেই দ্বিপদিক, তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে অপূর্ণ চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে।^১

আমরাও এই ছন্দকে সম্পূর্ণরূপে মুক্তকছন্দ বলিয়া স্বীকার করি না। তবে অমূল্যবাবু যে-ভাবে অতিরিক্ত পদযোজনা দেখাইয়া, ইহার চরণ ভাগ করিয়াছেন, তাহাকেও সমর্থন করা যায় না। পূর্ণপদিক চরণের পরে অপূর্ণপদিক চরণের সমাবেশে এখানে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা হইয়াছে এবং মোটামুটিভাবে স্তবক রচনায় এবং চরণান্তিক মিল যোজনায় এই ছন্দে একটি ঐক্যও রহিয়াছে, চরণগুলি ভাবান্তরায়ী সাজানোর ফলে 'অসম হইলেও, ঠিকমত মিলাইয়া পড়িলে সুদীর্ঘ অসমপদী, সমিল ত্রিপদীর মত শুনাইবে। এই ধরনের হ্রস্ব-দীর্ঘ চরণযুক্ত বিচিত্র স্তবকের ছন্দ ইংরাজিতেও দেখা যায়। যেমন,

The rainbow comes and goes,

And lively is the rose ;

The moon doth with delight

Look round her when the heavens are bare

Waters on a starry night

Are beautiful and fair ;

The sunshine is a glorious birth ;

But yet I know

Where'er I go

}

That there hath passed away a glory from the earth.

(Wordsworth)

অসম চরণ অমিল মিত্রাক্ষর বা মুক্তক ছন্দ (Free Verse ?)

অবশ্য রবীন্দ্রনাথ ক্রমে ক্রমে, মাত্রার বন্ধন, পার্শ্বের বন্ধন, চরণের বন্ধন, এমন কি স্তবকের বন্ধন পর্য্যন্ত অতিক্রম করিয়া, একপ্রকার ছন্দ রচনা করিয়াছেন : এই ছন্দকে কেহ কেহ বলিয়াছেন মুক্তক ছন্দ। এইরূপ ছন্দে কেবল জোড় মাত্রার বন্ধন (দুই মাত্রার চাল) ছাড়া ছন্দ আর কোন বন্ধনই স্বীকার করে না। অনুল্যাব্য বলেন :

যেখানে verse বা পদ্য, নিয়মের নিগড় হইতে মুক্ত হইয়া সম্পূর্ণরূপে স্বৈচ্ছাবিহারী ও কেবলমাত্র ভাব-তরঙ্গের অনুসারী সেখানে free verse আছে বলা যাইতে পারে।^১

অবশ্য এইরূপ ছন্দে প্রবহমাগতা আরও অধিক, চরণগুলি অসমান ও চরণান্তিক মিলও এখানে থাকে না, চরণের পর্বগুলি এক একটি এক এক দৈর্ঘ্যের অর্থাৎ চার, ছয়, আট বা দশ মাত্রার ; কতটি চরণে স্তবক গঠিত হইবে, তাহারও স্থিরতা নাই। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও এ ছন্দে পয়ারের ‘দ্বিমাত্রিক চাল’ এবং ‘কবিতার ভাষা’র বন্ধন আছে। অতএব ইহাকে ‘মুক্তক’ না বলিয়া ‘অসম চরণ অমিল মিত্রাক্ষর ছন্দ’ বলিলেও ক্ষতি হয় না। রবীন্দ্রনাথ তাঁহার শেষের দ্বিকের ‘আরোগ্য’, ‘জন্মদিনে’, ‘শেষ সপ্তক’ প্রভৃতি কাব্যে এইরূপ ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। যথা,—

- (১) হে সবিতা ! | তোমার কল্যাণতম রূপ . ৪ + ১০
করো অপারূত, | .. ৬
সেই দিব্য আবির্ভাবে .. ১০
হেরি আমি | আপন সত্ত্বারে ... ৪ + ৬
মৃত্যুর অতীত, (রবীন্দ্রনাথ) ... ৬
(২) যে চৈতন্ত জ্যোতি | .. ৬
প্রদীপ্ত রয়েছে মোর | অন্তর গগনে ... ৮ + ৬
নহে আকস্মিক বন্দী | প্রাণের সঙ্গী সীমানায়, .. ৮ + ১০
আদি যার শূন্যময়, | অস্ত্রে যার মৃত্যু নিরর্থক, . ৮ + ১০
মান্ব্যানে কিছুক্ষণ | .. ৮
যাহা কিছু আছে, | তার অর্থ বাহা : করে উদ্ভাসিত। ... ৬ + ১২

(রবীন্দ্রনাথ)

পরবর্তী আরও অনেক কবি এই ছন্দের অঙ্করণ করিয়াছেন। যেমন,—

- (৩) খাঁ খাঁ রোদ, | নিশ্চর হৃদয় ৪+৬
 আকাশ উপর করে | ঢেলে দেওয়া অসীম শূন্যতা ... ৮+১০
 পৃথিবীর মাঠ | আর মনে— ৬+৪
 তারই মাঝে শুনি ডাকে | শুধু কণ্ঠ কাক ! ৮+৬
 গান নয়, | সুর নয় | ৪+৪
 প্রেম, হিংসা, ক্রোধ — | কিছু নয়, | ৬+৪
 —সীমাহীন শূন্যতার | শুক মৃতি শুধু। (প্রেমেন্দ্র মিত্র)
 (৪) প্রবৃত্তির অবিচ্ছেদ্য কারাগারে ১২
 চিরন্তন বন্দী কবি। রচেছো আমায় ৮+৬
 নিঃশ্বাস বিধাতা মম ; | এ কেবল অকারণ | আনন্দ তোমার ৮+৮+৬
 মনে করি মুক্ত হবো ; | মনে ভাবি, রহিতে দিবো না ৮+১০
 মোর তরে এ নিখিলে | বন্ধনের চিরমাত্র আর ৮+১০
 (বুদ্ধদেব বসু)

অসংখ্য দিক হইতে ছন্দের কোন নিয়ম নিগড়, এই ছন্দে না থাকিলেও, ইহার প্রত্যেকটি পর্বই দ্বি-মাত্রিক বা তাহার গুণিতক কোন সংখ্যার অক্ষর দ্বারা গঠিত ; চরণগুলিতে পর্ব খণ্ডিত না হইলেও, কোন চরণই পয়ার বা মহাপয়ারের চরণকে খুব বেশি উল্লঙ্ঘন কবে না। সর্ভাপেক্ষা বড় কণা ইহার ভাষা ‘কবিতার ভাষা’*—‘হেরি’, ‘মোর’, ‘মম’, ‘তবে’,—এই ভাষাগুলি কবিতা রচনার ভাষা। অতএব এ ছন্দও পদ্যছন্দের অন্তর্ভুক্ত। মনে হয়, এইরূপ ছন্দের আদর্শ সংস্কৃতের অক্ষরসংখ্যাত ‘বিষমবৃত্ত’। বিষমবৃত্তে প্রতি চরণের অক্ষরসংখ্যা সমান থাকে না, ‘ভিন্নচিহ্নঃ চতুষ্পাদঃ বিষমঃ পরিকীৰ্ত্তিতম্’ (ছন্দোমঞ্জরী)—ইহার প্রত্যেকটি চরণ ভিন্ন লক্ষণাক্রান্ত ; কোন চরণের সহিত কোন চরণেব মাত্রা বা অক্ষরসংখ্যার দিক হইতে কোন সন্মিতি নাই। বাঙলার এই ছন্দটিও অসমচরণ ; তবে সংস্কৃত ‘বিষমবৃত্ত’ হইতে ইহার পার্থক্য এইখানে যে, বিষমবৃত্তের পাদগুলি সমাপ্তগতি, এই ছন্দের চরণগুলি প্রবহমান ; ছন্দযতিকে অনুসরণ না করিয়া, ইহার চরণ অর্থবতি বা ছন্দ অনুসারে বিভক্ত হয়। এই ছন্দকে সাধারণতঃ ‘মুক্তক ছন্দ’

* ‘কবিতার ভাষা’ সম্পর্কে আলোচনা ১২২ পৃষ্ঠার দ্রষ্টব্য।

না, বলিয়া ‘ভাল অমিত্রাক্ষর ছন্দ’ বলাই যুক্তিসঙ্গত। বাঙলায় ‘অমিত্রাক্ষর ছন্দ’ প্রবর্তিত হইবার অব্যবহিত পরেই এই ছন্দের উৎপত্তি হইয়াছিল।

ভাল অমিত্রাক্ষর বা গৈরিশ ছন্দ

মাইকেল যখন প্রথম অমিত্রাক্ষর ছন্দে ‘তিলোত্তমা সম্ভব’ কাব্য রচনা করিয়া তাহার পাণ্ডুলিপি মহারাজ যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরকে উপহার দিয়াছিলেন, তখনই যতীন্দ্রমোহন এই ছন্দে নাটক রচনার প্রস্তাব করিয়া মাইকেলকে লিখিয়াছিলেন :

I should like very much to see Blank verse gradually introduced in our dramatic literature.

তিনি শুধু প্রস্তাব করিয়াই ক্ষান্ত হন নাই, নাটকে কোথায় এই ছন্দ ভাবানুযায়ী করূপ হইবে, তাহারও নির্দেশ দিয়াছিলেন :

Where the sentiment is elevated or idea is poetical, there only should short and smooth flowing passages in blank-verse be attempted, so that the audience may be beguiled into the belief that they are hearing the self same prose to which they are accustomed—only sweetened by a certain inherent music, pleasing and agreeable to the ear.

কিন্তু মাইকেলের জীবদ্দশায় নাটকে সেরূপ ছন্দ ব্যবহার করিবার সুযোগ উপস্থিত হয় নাই। অমিত্রাক্ষর ছন্দের মধ্যেই ‘মুক্তক ছন্দ’র সম্ভাবনা নিহিত ছিল এবং ‘যদি অস্বাভাবিক লোক তাহার প্রদর্শিত পথে অগ্রসর হয়, অবিলম্বে ঐ পথে নিঃসন্দেহে নানাবিধ ছন্দ আবির্ভাবিত হইবে’—সোমপ্রকাশ পত্রিকায দ্বারকানাথ ব্রতভূষণ এইরূপ মন্তব্যও করিয়াছিলেন। অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রবহমান, অনেকটা গল্পের মতই ইহার বাগভঙ্গি, চরণকেও ভাব অনুযায়ী যতদূর ইচ্ছা সম্প্রসারিত করা সম্ভব। অতএব নাটকের সংলাপে ব্যবহৃত হইবার যথেষ্ট উপযোগিতা ইহার আছে। মধুসূদন দত্ত ইহার আভাস দিয়াছিলেন,—‘If well recited, it sounds as much like prose’—আবৃত্তি করিলে ইহা গল্পের মতই শুনায়, উপরন্তু ইহাতে থাকে ছন্দ-স্বভাব।

অমিত্রাক্ষর ছন্দের এই সম্ভাবনাকে নাটকের সংলাপে সার্থক রূপ দিয়াছিলেন বাঙলা দেশের বিখ্যাত নট-নাট্যকার গিরিশচন্দ্র ঘোষ। তিনি

অমিত্রাক্ষর ছন্দের চতুর্দশ-অক্ষরা চরণ ভাঙ্কিয়া ভাবানুযায়ী ছেদ অল্পসারে এক একটি চরণ রচনা করিয়া, ইহাকে নাটকীয় সংলাপের উপযোগী করিয়া তুলিলেন। এই ভঙ্গ অমিত্রাক্ষর গিরিশচন্দ্রের নামের সহিত সংযুক্ত হইয়া নূতন নাম প্রাপ্ত হইল। ইহার নাম হইল গৈরিশ ছন্দ।

গিরিশচন্দ্রের পূর্বে কালীপ্রসন্ন সিংহ এইরূপ ছন্দ প্রয়োগ করিয়াছিলেন, কিন্তু তাহা প্রচারিত হয় নাই। ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় মনে করেন, গিরিশচন্দ্রের পূর্বে রাজকৃষ্ণ রায়ও এইরূপ ছন্দে নাটক রচনা করিয়াছিলেন। কিন্তু তাঁহার নামও যবনিকার অন্তরালে রহিয়া গিয়াছে। এই ছন্দের প্রবর্তক যিনিই হউন, গিরিশচন্দ্রই ইহার প্রচারক, তাঁহার হাতেই এই ছন্দ সার্থক পরিণতি লাভ করিয়াছে। ছন্দটি ‘গৈরিশ ছন্দ’ নামেই জনসমাজে প্রচলিত। ভাঙ্গা অমিত্রাক্ষর বা গৈরিশ ছন্দের রূপকল্প এইরূপ :

- (১) নীর হেরি নারী চক্ষে | দয়া না করিব, . ৮ + ৬
 প্রবীরে বধিব। .. ৬
 শুনি মম | নাম গান, . ৪ + ৪
 সদয়-হৃদয়— ...৬
 পার্থ নাহি | প্রবীরে নাশিবে (জনা) . ৪ + ৬
 (২) দেব, তব পদে | শত নমস্কার, | . ৬ + ৬
 হল মম | ভ্রাস্তি নাশ,— .. ৪ + ৪
 প্রবুদ্ধ অন্তর | তব বীরবাক্য শুনে। ...৬ + ৮
 অসম্ভব | সম্ভব যতপি হয়, ...৪ + ৮
 মক্ষিকায় চালে মেরু, | ...৮
 রণভঙ্গ | তব যদি হয় সংঘটন, . ৪ + ১০
 বুদ্ধ ভয় | উদয় হৃদয়ে তব, .. ৪ + ৮
 তথাপি প্রতিজ্ঞা শুন | হে বীর কেশরি, . ৮ + ৬
 রক্ষিতে আশ্রিতে | নাহি ডরিব কেশবে। ... ৬ + ৮

(পাণ্ডব গৌরব)

এই ছন্দ অমূল্যাব-কথিত মুক্তক ছন্দেরই অনুরূপ, অথবা ইহা হইতেই ওই মুক্তক ছন্দের উৎপত্তি। কিন্তু ‘মুক্তক ছন্দ’ চরণ-দৈর্ঘ্য আরও বৃহৎ হয় ; এখানে চরণ-দৈর্ঘ্য পয়ারের ১৪ অক্ষরকে অতিক্রম করে না। চরণগুলির পর্ব চার, ছয়, আট বা দশ মাত্রায় গঠিত, প্রতি চরণের পর্বসংখ্যা অধিকাংশ

হলেই দুই, কিন্তু পর্বগুলি অসমান। পূর্ণচ্ছেদ ভাবানুযায়ী এক, দুই, তিন এমন কি অনেক সময় ছয় চরণের পরেও পড়ে। ছন্দের চাল মুক্তকের মতই দ্বিমাত্রিক, যতিগুলিও দুই বা দুইয়ের গুণিতক যে-কোন জোড় মাত্রার পরে পড়ে। এখানে ভাবানুযায়ী ছন্দকে দ্রুত অথবা বিলম্বিত উচ্চারণ করা সম্ভব। গণ্ডের স্বাভাবিক উচ্চারণভঙ্গির সহিত সঙ্গতি থাকায় নাটকীয় সংলাপ রচনায় ইহার সমধিক উপযোগিতা।

কিন্তু ‘মুক্তক’ই বলি আর ‘গৈরিশ ছন্দ’ই বলি, মাইকেল-প্রবর্তিত অমিত্রাক্ষর ছন্দই এ সকলের ভিত্তি। ছন্দ অল্পসারে অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণগুলিকে ভাঙ্গিয়া সাজাইলেও প্রায় ওই প্রকার মুক্তক বা গৈরিশ ছন্দ হইয়া দাঁড়ায়। যেমন,

অভঙ্গ অমিত্রাক্ষর : দেশ বৈরী নাশি রণে | পুত্রবর তব ...৮+৬
 গেছে চলি স্বর্গপুরে ; | বীর মাতা তুমি, .. ৮+৬
 বীর কশ্মে হত পুত্র- | হেতু কি উচিত ...৮+৬
 ক্রন্দন ? এ বংশ মম | উজ্জল হে আজি ...৮+৬
 তব পুত্র পরাক্রমে। ...৮+

ভঙ্গ অমিত্রাক্ষর : দেশ বৈরী নাশি রণে | পুত্রবর তব ...৮+৬
 গেছে চলি | স্বর্গপুরে | ...৮+৮
 বীরমাতা তুমি, | ... ৬
 বীর কশ্মে হত | পুত্র-হেতু কি উচিত ক্রন্দন ? ৬+১১
 এ বংশ মম, | ...৬
 উজ্জল হে আজি | তব পুত্র পরাক্রমে ...৬+৮

অতএব অমূল্যাবু যাহাকে মুক্তকছন্দ বলিয়াছেন, তাহাকে ‘ভঙ্গ-অমিত্রাক্ষর’ অথবা ‘অসমচরণ অমিল অমিত্রাক্ষর ছন্দ’ বলাই যুক্তিসঙ্গত। যে ছন্দ পণ্ড-ছন্দের কোন নিয়মই মানে না, অথচ ছন্দের শিল্পিত রূপটি যাহাতে আছে, তাহাই সত্যাকারের মুক্তক ছন্দ (Free verse)। বাঙলার গণ্য কবিতার ছন্দকে সেইরূপ ছন্দ বলা যায়। আমরা পরবর্তী অধ্যায়ে সেই ছন্দের আলোচনা করিতেছি।

গল্পের ছন্দ ও গল্প কবিতা

গল্প ও গল্পের মধ্যে একটা ভেদ আছে। গল্পের ব্যবহার হয় দৈনন্দিন জীবনের প্রয়োজনে। কথায় বার্তায় মানুষ নিজের মনের ভাব প্রকাশ করে, প্রয়োজনের কথা জানায়। ‘গদ’ ধাতু হইতে গল্পের গল্প ও গল্প উৎপত্তি, ইহার মানে ‘কথা’। অতএব গল্প হইতেছে কথার ভাষা। জানানোটাই (To inform) গল্পের প্রধান কাজ। কিন্তু ‘পদ্য’ দিয়া মানুষ কেবল নিজের মনের ভাবই প্রকাশ করে না; ইহা দ্বারা প্রধানতঃ মানুষের হৃদয়ে আনন্দ সঞ্চার করা হয়। অতএব পদ্যের প্রধান কাজ হইল আনন্দ দেওয়া (To please)। গল্প সাধারণ, পদ্য অসাধারণ; গল্পের গতি স্বাভাবিক, স্বচ্ছন্দ—গল্পের গতি নিয়মে বাধা। গল্পকে যথাসম্ভব নিরাভরণ হইতে হয়, আটপোরে হইতে হয়, কিন্তু পদ্যের নিরাভরণ হইলে চলে না, তাহাকে সাজিতে-গুজিতে হয়, বিশেষ করিয়া ছন্দের একটা অমুশাসন মানিয়া চলিতে হয়।

এইজন্য গল্প আর পদ্যের ভাষার মধ্যেও পার্থক্য দেখা যায়। গল্পের ভাষা সহজ; সরল, সাধারণ মানুষের মুখের স্বাভাবিক উচ্চারণ ভঙ্গিকে রক্ষা করিয়া নির্বোধ গতিতে সে অগ্রসর হয়। সে বাছে না, বিচার করে না, ভাবামুযায়ী যতটুকু তাহার বক্তব্য, কোন নিয়ম না মানিয়া, গল্প সেই বক্তব্য পেশ করে। তাহার আনুগত্য কেবল খাসযন্ত্রের কাছে অর্থাৎ ছেদের বন্ধনটুকুই কেবল সে মানে। আভিধানিক, অপ্রচলিত শব্দের প্রতি তাহার কোন আকর্ষণ নাই; সাজ-সজ্জার প্রতিও তাহার মনোযোগ নাই। এ ভাষা চির পরিবর্তনশীল। আঞ্চলিক পরিবেশ অনুযায়ী, আবহাওয়া অনুযায়ী মানুষের মুখের ভাষার রূপভেদের অন্ত নাই। গল্পের ভাষা চিরকাল প্রগতিশীল। কিন্তু পদ্যের ভাষা নানাপ্রকার নিয়মে বাধা; এই জন্তই সে অনেকটা সংরক্ষণশীল। আচার্য্য হুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় মহাশয় দেখাইয়াছেন,

কবিতার ভাষায় অনেক প্রাচীন শব্দ ও রূপ সংরক্ষিত থাকে। সাধারণ কথোপকথনের ভাষায় অথবা লিখিত গল্প ভাষায় অপ্রচলিত হইয়া

গিয়াছে, একরূপ বহু প্রাচীন বাঙ্গালা শব্দ কবিতার ভাষায় এখনও ব্যবহৃত হইয়া থাকে।^১

তিনি বিশ্লেষণ করিয়া দেখাইয়াছেন যে, কবিতার ভাষায় প্রাচীন শব্দগুলির মধ্যে (১) দিঠি (দৃষ্টি), নিষ্ঠুর (নিষ্ঠুর), অমিয়া (অমৃত), হিয়া (হৃদয়), বয়ান (বদন), হেরিছ (দেখিলাম), নারিব (পারিব না), পর (উপরে) প্রভৃতি শব্দ ব্যবহৃত হয়। (২) ‘বিপ্রকর্ষের’ নিয়ম অনুসারে কঠিন সংযুক্ত ব্যঞ্জন বর্ণকে ভাঙ্গিয়া, তাহাতে নূতন স্বরধ্বনি যোজনা করিয়া, ভকতি (ভক্তি), মুকুতি (মুক্তি), গরজন (গর্জন), শকতি (শক্তি), মুগ্ধ (মুগ্ধ), ধরম (ধর্ম) প্রভৃতি শব্দ প্রয়োগ করা হয়। (৩) কবিতায় সাধু ভাষার সহিত চলিত ভাষার মিশ্রণ দৃষ্টনীয় নয়, যথা, ‘বলো, কোন্ পাড়ে ভিড়িবে তোমার সোনার তরী’, ‘বুক ফুলায়ে হাল ধরিব, পাল তুলিব নায়ে’। (৪) সর্বনামের মধ্যে মোরা, মোকে, মম, তব, হেন (= এইরূপ) প্রভৃতি শব্দ; প্রচুর নামধাতু, যেমন, ‘স্বনিছে পবন দূরে রহিয়া রহিয়া’, ‘মর্ম্মরিল পাঃকুল’, ‘শানের ঘাটে নাইতে গিয়ে ঝমঝমাব মল’; ক্রিয়ার অতীতকাল বুঝাইতে, ‘হু’ প্রত্যয়ান্ত ক্রিয়া, ‘হেরিছ, শুনিছ, দিছ’, প্রভৃতি এবং অসমাপিকা ক্রিয়াক্রপে, ‘অবতরি’ (অবতরণ করিয়া), ‘ফিরি’ (ফিরিয়া), ‘দেখি’ (দেখিয়া)—প্রভৃতির প্রয়োগ দেখা যায়।

গণ্ডের ভাষায় এই সকল প্রয়োগ অপ্রচলিত এবং হাস্তকর। আবার গণ্ডের বাক্যগঠন প্রণালীও কাব্যে অনেক সময় অচল।

সর্বোপরি কবিতার প্রধান সম্পদ ছন্দ : ‘Metre is absolutely demanded of poetry’ (Hegel)। অধ্যাপক Bain বলেন, Metre—which distinguishes the poetic form proper from prose; রবীন্দ্রনাথও একথাটা স্বীকার করিয়াছেন, বলিয়াছেন, নাচের বন্ধনে কাব্যের তত্ত্বদেহের গতিটি মধুর ও সংযত, কিন্তু গন্ত ?—

‘সে নাচে না, সে চলে। সে সহজে চলে বলেই তার গতি সর্বত্র।

সেই গতি-ভঙ্গী অবাধা।’^২

ছন্দ কবিতার বিশিষ্ট লক্ষণ বলিয়াই, গণ্ডের বাক্যগঠন প্রণালী,

১ ভাষাশ্রবণ বাঙ্গালা ব্যাকরণ (পরিশিষ্ট [১], কবিতার ভাষা)

২ কাব্যে গন্তরীতি—রবীন্দ্রনাথ

শব্দবিত্তাস ও শব্দ চয়নের দিক হইতে পত্রের বাক্য গঠন ও শব্দবিত্তাস মিলে না। কবিতায় নৃত্যের দোলা সৃষ্টি করিবার জন্য বিশেষ পদ্ধতিতে নির্বাচিত শব্দকে সাজাইতে হয়। Coleridge কবিতাকে বলিয়াছেন, ‘Best words in the best order’—উক্তিটি অতিশয় মূল্যবান। সাধারণ কথায় সাধারণতঃ কোন ছন্দ থাকে না। কিন্তু সেই কথাগুলিই যখন কোন একটি বিশেষ পদ্ধতিতে সাজানো হয়, তখনই তাহাতে ছন্দ স্পন্দন জাগে। আমরা যখন বলি, ‘এতো আর চাট্টি-খানি কথা নয়’—তখন তাহা ছন্দহীন, কিন্তু এই কথাগুলিই যখন ঈষৎ ঘুরাইয়া বলা হয়, ‘এতো আর নয় চাট্টিখানি কথা’, অমনি তাহাতে ছন্দের দোলা জাগে। পদ-সজ্জার নিয়মটার মধ্যেই বস্তুতঃ গত ও পত্রের পার্থক্য।

তাই বলিয়া গতও যে ছন্দ-ছাড়া (> ছন্দ ছাড়া ?) তাহা বলা চলে না। প্রত্যেক দেশের প্রত্যেক ভাষায় এমন কতকগুলি গতরচনা আছে, যাহা আশ্চর্য্য ছন্দস্পন্দময়। ইংরাজি Bible-এর সলোমনের হন্দোময় গত গান, ভেভিডের গাথা গতে রচিত হইলেও ছন্দযুক্ত : কতকগুলি গতরচনাকে বলা হয়, ‘Impassioned prose’ বা ‘Rhythmic prose’ ; এইরূপ কত যে দৃষ্টান্ত আছে, তাহার ইয়ত্তা নাই, যেমন

- (i) Create a clean heart in me, O God : and
renew a right spirit within my bowels.
Cast me not away from Thy face : and
take not Thy Holy Spirit from me. (Psalm. No. 50).
- (ii) The voice of my beloved ! behold, he
cometh leaping upon the mountains,
skipping upon the hills. (Song of Solomon)
- (iii) Methinks I see in my mind, a noble and a puissant
nation rousing herself like a strong man after sleep,
and shaking her invincible locks ; methinks I see
her as an eagle mewing her mighty youth, and
kindling her undazzled eyes at the mid-day beam
etc. (Milton)

সংস্কৃতে ছন্দযুক্ত চতুস্পদীকে বলা হইয়াছে পত্ৰ, আর ‘অপাদঃ পদসজ্জানো গতঃ’ (ছন্দোমঞ্জরী)—যাহাতে পাদ বা চরণের কোনরূপ ব্যবস্থা নাই, এইরূপ পদসমূহের নাম গত। গতের মধ্যে আবার এমন গত আছে, যাহাতে

ছন্দ স্পন্দন অহুত হইয়াছে,—সেইরূপ গদ্যকে বলা হইয়াছে, ‘বৃত্ত গন্ধি গদ্য’ : ‘বৃত্তৈক-দেশে সৰ্ববাদ্ বৃত্তগন্ধি পুনঃ স্মৃতম্’—যে গদ্যে পদ্যের একদেশ অঙ্কিত হয়, তাহাকে বৃত্তগন্ধি গদ্য বলে। যথা,

জয় জয় জনার্দন ! স্কৃতি মনস্তাগ বিকস্র চরণপদ্ম ! পদ্মপত্র নয়ন !

পদ্মপদ্মিনীবিনোদ রাজহংস ! ভাস্বর যশঃপটলপূরিত ভুবনকুহর !...

অনাথ নাথ ! জগন্নাথ ! মামনবধি ভবদুঃখব্যাকুলং, রক্ষ রক্ষ !*

বাঙলা ভাষাতেও অস্বরূপ ‘Rhythmic prose’ বা ‘বৃত্ত গন্ধি’ গদ্যের অসংখ্য উদাহরণ রহিয়াছে। বিদ্যাসাগর, বঙ্কিমচন্দ্র, কালীপ্রসন্ন ঘোষ, চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়ের রচনা স্বভাবতই ছন্দমুগ্ধ। রবীন্দ্রনাথ কবি, তাঁহার গদ্যও কবিত্বময়, তাঁহার গদ্য কবিতাগুলি বাদ দিলেও, তাঁহার গদ্য রচনা হইতে অসংখ্য ‘বৃত্তগন্ধি’ গদ্যের দৃষ্টান্ত সংগ্রহ করা যাইতে পারে। আমরা কয়েকটি বৃত্তগন্ধি গদ্যের দৃষ্টান্ত দিতেছি,—

(১) এই বলিয়া মহাপুরুষ সত্যানন্দের হাত ধরিলেন। কি অপূর্ণ শোভা!...কে কাহাকে ধরিয়াছে? জ্ঞান আসিয়া ভক্তিকে ধরিয়াছে—ধর্ম আসিয়া কর্মকে ধরিয়াছে, বিসর্জন আসিয়া প্রতিষ্ঠাকে ধরিয়াছে, কল্যাণী আসিয়া শান্তিকে ধরিয়াছে। এই সত্যানন্দ শান্তি, এই মহাপুরুষ কল্যাণী। সত্যানন্দ প্রতিষ্ঠা, মহাপুরুষ বিসর্জন। (আনন্দমঠ)

(২) ইতিহাস এই নিমিত্ত সকলকেই সমান আদরে এই বলিয়া সম্ভাষণ করিতেছে যে,—পৃথিবীর যেখানে যে থাক, মানস কুসুমের সৌরভ ও সৌন্দর্য্য বিস্তার করিয়া মনুষ্যের মনোমোহনে যত্নশীল হও, ‘আমি ভুলিব না’। পৃথিবীর যেখানে যে থাক, মনুষ্যের উচ্চতর আদর্শ এবং মানুষী শক্তির শ্রেষ্ঠতর বিকাশ দেখাইয়া মনুষ্যকে উন্নতি হইতে উচ্চতর উন্নতিতে লইয়া যাও, ‘আমি ভুলিব না’। (নিভৃতচিন্তা)

(৩) কেন বধ করিবে ভাই? রাজ্যের লোভে? তুমি কি মনে কর, রাজ্য কেবল সোনার সিংহাসন, হীরার মুকুট ও রাজছত্র? এই মুকুট, এই রাজছত্র, এই রাজদণ্ডের ভার কত, তাহা জান? শত সহস্র লোকের চিন্তা এই হীরার মুকুট দিয়া ঢাকিয়া রাখিয়াছি। রাজ্য পাইতে চাও ত সহস্র লোকের দুঃখকে দুঃখ বলিয়া বরণ

কর, সহস্র লোকের দারিদ্র্যকে আপন দারিদ্র্য বলিয়া স্বপ্নে বহন কর।

এ যে করে, সেই রাজা, সে পর্ণকুটীরেই থাক আর প্রাসাদেই থাক।
(রাজর্ষি)

এই সকল গণ্য বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে, বাক্যবিশ্বাসের বা শব্দবিশ্বাসের বিশিষ্ট পদ্ধতি হইতেই ছন্দ-স্পন্দনের উদ্ভব হইয়াছে। গদ্যের

ছন্দ শব্দের বঙ্করের উপর নির্ভর করে না, শব্দালঙ্কার
গন্ত ছন্দের মূল,
শ্বাসপর্কের সমষ্টি বা অর্থালঙ্কার দিয়া সাজাইলেও গণ্য ছন্দযুক্ত হয় না।

ছন্দের ভিত্তি, ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছের স্থূল সম্মিতি :

একই মাপের ধ্বনিগুচ্ছ যখন পরিমিত কালানন্তরে পুনঃ পুনঃ আবর্তিত হয়, তখনই ছন্দ-হিলোল সৃষ্টি হইয়া থাকে। সাধারণ গানের কথাবার্তায় এই সম্মিতি বর্তমান থাকে না, তাই তাহাতে ছন্দ থাকে না, কিন্তু যখনই কোন না কোন দিক হইতে উচ্চারিত ধ্বনিগুচ্ছের সমতা আসে তখনই, 'এতো আর নয় | চাট্টি খানি | কথা'র মতই গানের সাধারণ কথাও ছন্দের তালে নাচিয়া উঠে। যে গণ্যে ছন্দ আছে, তাহা বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে, ইহার পূর্ণবাক্য কতকগুলি শ্বাসপর্ক লইয়া গঠিত, এক একটি শ্বাসপর্কের একটি, দুইটি, তিনটি, চারিটি বা ততোধিক শব্দ থাকে, প্রতি পর্কের শব্দ-গুচ্ছের মাত্রাসংখ্যা গানের পর্কের মত সমান না হইলেও, মোটামুটি সমান হয় এবং এই শ্বাসপর্কগুলি অর্ধছেদাত্মকীয় অর্থ-সংগতিও রক্ষা করে। গণ্য আর গানের পর্ক-দৈর্ঘ্যের সমতা-অসমতা স্থির করার একটু বিশেষ আছে। গানের ছন্দ নিয়ন্ত্রিত হয় শ্বাসযন্ত্র দ্বারা আর গানের যতি নিয়ন্ত্রিত হয় জিহ্বাব্যস্ত্র দ্বারা, শ্বাসের মাপটা স্থূল, জিহ্বার মাপটা সূক্ষ্ম—একটি দাঁড়িপাল্লার ওজন, অপরটি একেবারে নিক্তির ওজন, তাহাতে এতটুকু হেরফের হইবার উপায় নাই। এই জন্তই গানের শ্বাসপর্কগুলি মোটামুটি সমান হয়, একেবারে নিক্তির ওজনের মত সমান হয় না। এই শ্বাসপর্ক পুনরাবর্তিত হইয়া ছন্দ-দোলা সৃষ্টি করে, কখনও বা পর্কান্তর্গত ছোট ছোট পদ বা পদ-সমষ্টির মধ্যেও সমতা থাকে, তাহাতেও ছন্দস্পন্দন সৃষ্টি হয়। যেমন,

কে : কাহাকে : ধরিয়াছে ?

জ্ঞান আসিয়া : ভক্তিকে ধরিয়াছে, | ধর্ম আসিয়া : কশ্মকে ধরিয়াছে,
বিসর্জন আসিয়া : প্রতিষ্ঠাকে ধরিয়াছে।

কল্যাণী আসিয়া : শান্তিকে ধরিয়াছে।

এই সত্যানন্দ : শাস্তি | এই মহাপুরুষ : কল্যাণী,

সত্যানন্দ : প্রতিষ্ঠা | মহাপুরুষ : বিসর্জন ।

তেমনই,

কেন বধ করিবে ভাই, | রাজ্যের লোভে ?

তুমি কি মনে কর | রাজ্য কেবল | সোনার সিংহাসন |

হীরার মুকুট | ও রাজছত্র ?

এই মুকুট | এই রাজছত্র | এই রাজ দণ্ডের | ভার কত, | তাহা জান ?

শ্বাসপর্কের সঙ্গতি থাকিলে, একই বাক্যে এইরূপ পর্ক একাধিকবার আবর্তিত হইলে বা একই মাপের ছোট ছোট বাক্য পুনঃ পুনঃ আবৃত্ত হইলে গণ্ডেও ছন্দস্পন্দন জাগে ; ইহা লক্ষ্য করিয়াই আধুনিক কালের কবিগণ ‘গণ্ড কবিতা’ রচনা করিতেছেন । বাঙলা দেশে রবীন্দ্রনাথ ‘গণ্ড কবিতা’র প্রচারক ।

বাঙলা গণ্ড কবিতা

ছন্দযুক্ত গণ্ড (Rhythmic prose) এবং গণ্ড কবিতা (Prose verse) ঠিক এক পদার্থ নয় । যে গণ্ডে কোন আদর্শ অচ্যুত করিয়া ছন্দ যোজনা করা হয় না, শ্বাসপর্কের স্থল সঙ্গতি হইতে ছন্দস্পন্দন অচ্যুত হয়, তাহাই ছন্দ-গণ্ডি গণ্ড । স্তম্ভিত্র আবেগকে প্রকাশ করিতে গেলে, লেখকের অজ্ঞাত-সারেই রচনায় এইরূপ ছন্দ আসিয়া পড়িতে পারে । বিদ্যাসাগর বা বঙ্কিমচন্দ্রের রচনায়, কালীপ্রসন্ন ঘোষ বা চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়ের রচনায় কিংবা Dickens ও De-Quency-র গণ্ড রচনায় এই ধরনের শিথিল, অনিয়মিত ছন্দস্পন্দনের সাক্ষাৎ পাওয়া যায় । কোন কোন স্থলে গণ্ডছন্দের স্বন্দর স্ফুটন পারিপাট্য লক্ষিত হইলেও, এ সকল রচনা গণ্ড কবিতা (Prose verse) হইতে স্বতন্ত্র ।

গণ্ড কবিতা, কবিতা বলিয়াই দাবি করে । ফরাসী বিপ্লবের অব্যবহিত পরে এক শ্রেণীর লেখক যেমন আর্টের নির্বাধ মুক্তি (Freedom of Art) ঘোষণা করিয়াছিলেন, তেমনই গণ্ড কবিতার লেখকবৃন্দ ঘোষণা করিয়াছিলেন ‘Liberation of poetry’ । তাহারই ফলে ছন্দের নিয়ম-বন্ধন হইতে কবিতা মুক্তি লাভ করিল, জন্ম হইল গণ্ড কবিতার । আমেরিকার সুবিখ্যাত দার্শনিক কবি Walt Whitman প্রমুখ লেখক গণ্ড কবিতার মাধ্যমে নিজ হৃদয়ভাব প্রকাশ করিলেন । Whitman-এর ‘Leaves of grass’—এইরূপ গণ্ড কবিতা । আধুনিক কালে আধুনিক কবিরা অধিকাংশই ইহার অনুকরণে কবিতা রচনা করিয়া থাকেন ।

বাঙলায় গল্প কবিতার প্রচার করেন রবীন্দ্রনাথ। তাঁহার পূর্বে কবি রাজকৃষ্ণ রায় গল্প কবিতা লিখিয়াছিলেন, কিন্তু তিনি ইহাকে প্রচার করেন নাই। রবীন্দ্রনাথই সার্থক গল্প কবিতার স্রষ্টা ও প্রচারক।

গল্প কবিতার প্রথম
কবি—রাজকৃষ্ণ রায়
ও প্রথম প্রচারক—
রবীন্দ্রনাথ

‘লিপিকা’র তিনি এক প্রকার গল্প রচনা করিয়াছিলেন তাহা ঠিক গল্প কবিতার পর্যায়ে পড়ে না। সচেতন হইয়া তিনি এইরূপ কবিতা লেখেন আরও পরে—‘পুনশ্চ’, ‘শেষ সপ্তক’, ‘শ্রামলী’ প্রভৃতি কাব্যগ্রন্থে। রবীন্দ্রনাথের

অল্পসংখ্যে আধুনিক কবিদেব হাতে গল্প কবিতার বহুল চর্চা হইতেছে। এখন গল্প কবিতা স্থায়ী আসনে প্রতিষ্ঠিত।

অবশ্য রবীন্দ্রনাথ যখন এইরূপ কবিতা বচনা করিয়াছিলেন, তখনই ইহার বিরুদ্ধে তীব্র প্রতিবাদ উঠিয়াছিল। কবি মোহিতলাল মজুমদার এইরূপ কবিতা রচনার পক্ষপাতী ছিলেন না। আধুনিক কালেও অনেকে এই ধরনের গল্প কবিতাকে পূর্ণ সমর্থন জানাইতে পাবেন নাই। কেহ বলেন, এরূপ চণ্ডে কবিতা রচনার সার্থকতাই বা কি? এই সকল প্রতিবাদের বিরুদ্ধে রবীন্দ্রনাথই কৈফিয়ৎ দিয়াছিলেন। ‘পবিচয়’, ‘কবিতা’, ‘প্রবাসী’ প্রভৃতি পত্রিকায় তিনি গল্পে কবিতা বচনাব সার্থকতা প্রতিপন্ন করিয়াছিলেন। এই সকল প্রবন্ধের সার সঙ্কলন করিলে মোটামুটি রবীন্দ্রনাথের বক্তব্য এইরূপ দাঁড়াইয়াছে :

প্রথমতঃ কবিতায় গল্পরীতি প্রবর্তনের আবশ্যকতা কি?—ইহাব উত্তরে রবীন্দ্রনাথ বলেন, পণ্ডিতের রীতি ভাবের স্বচ্ছন্দ গতিতে একটা বাধা সৃষ্টি করে। গল্পের আছে চলার আবেগ, তাহার মুক্তবদ্ধ পদক্ষেপ :

সে নাচে না, সে চলে। সে সহজে চলে বলেই তার
গতি সর্বত্র। সেই গতিভঙ্গী আবাধা।^১

তাই গল্পের ভাষায় যদি কবিতাকে প্রকাশ করা যায়, তবে ‘সে অনেকটা খোলা জায়গা পাষ...কাব্য জোবে পা ফেলে চলতে পারে’। গল্পের স্বাধীন চলার ক্ষেত্রে কাব্যের বৈচিত্র্য ও চরিত্র নিজেকে আবণ্ড অধিক পরিষ্কৃত করিতে পারে। মাইকেলও ভাবমুক্তির জন্য পয়ারের শৃঙ্খল ভঙ্গ করিয়াছিলেন। কেবল মিলের বন্ধন লঙ্ঘন করা, ইহার প্রধান বৈশিষ্ট্য নয়, চরণের বন্ধন

উল্লেখন করিয়া চলার মধ্যেই ইহার বৈচিত্র্য। অমিত্রাক্ষর ছন্দের বৈশিষ্ট্য গণ্ডের চালকে রক্ষা করার মধ্যে :

তাতে লাইনের বেড়াগুলি সমানভাবে সাজানো

বটে, কিন্তু ছন্দের পদক্ষেপ চলে ক্রমাগতই বেড়া ডিঙিয়ে।

অর্থাৎ, এর ভঙ্গী পণ্ডের মতো কিন্তু ব্যবহার গণ্ডের চালে।^১

ইহা ছাড়া, আমাদের জীবনে এমন কতকগুলি আধিভৌতিক বাণ্যার আছে, যেখানে পদ্যছন্দের চাল একান্তই বে-মানান মনে হয়। বিবাহের আসরে, সত্তা মিলনের পরিভূষিত উৎসবে - লাল চেলি, ফুলের মালা, ঝাড় লষ্ঠনের রোশনাই, রুমঝুম মলের আওয়াজ শোভন, কিন্তু প্রাত্যহিক জীবনের ধূলি-মলিনতার মধ্যে, সহজ স্বাভাবিক জীবন যাত্রার মধ্যে—‘সপ্তপদী বা চতুর্দশপদীর পদক্ষেপটা প্রতিদিন মানায় না।’ তাই প্রতিদিনকার বাস্তব জীবনের কাব্য রচনা করিতে হইলে, কবিতায় পদ্যছন্দ অপেক্ষা গণ্ডের রীতিই অধিক শোভন ও কার্যকরী; যে জগৎ প্রাত্যহিক তুচ্ছতায় রুঢ় অথচ মনোহর, যেখানে আছে বাস-কাঁকর, সেখানে গণ্ডের জোরে চলাটাই মানানসই। অর্থাৎ জীবন-নির্ভর কাব্য রচনা করিতে হইলে গণ্ড রীতিতেই কবিতা রচনা করা সম্ভব।

গণ্ড কবিতা সম্পর্কে দ্বিতীয় আপত্তি যে, ইহাতে ছন্দ নাই। এ আপত্তিটা অবশ্য প্রথম আপত্তিরই একটা অহুসিদ্ধান্ত (corollary)। ইহার উত্তরে রবীন্দ্রনাথ বলেন, কাব্যে ছন্দের প্রয়োজন একান্ত আবশ্যক নয়। যেমন ‘সন্ন্যাস ধর্মের মুখ্য তত্ত্বটা তার গেরুয়া কাপড়ে নয়, সেটা আছে তার সাধন-ধর্মের সত্যতায়’, তেমনি,—

ছন্দটাই যে ঐকান্তিকভাবে কাব্য, তা নয়। কাব্যের মূল কথাটা

আছে রসে; ছন্দটা এই রসের পরিচয় দেয় আনুসঙ্গিক হয়ে।...

কাব্যের লক্ষ্য হৃদয় জয় করা - গণ্ডের ঘোড়ায় চড়েই হোক, আর গণ্ডে পা চালিয়েই হোক। সেই উদ্দেশ্য সিদ্ধির সক্ষমতার দ্বারাই তাকে বিচার করতে হবে। (কাব্য ও ছন্দ)

রবীন্দ্রনাথের মতে কাব্য রচনায় ‘ছন্দ’ একটা বহির্বিষয় মাত্র। ইহা না থাকিলেও কাব্যের স্বাভাবিক সৌন্দর্য্য ক্ষুণ্ণ হয় না। কাব্যের স্বরূপ ছন্দোবদ্ধ সজ্জার উপরে একান্ত নির্ভরশীল নয়। তাহা যদি হইত, তাহা হইলে সলোমনের গান, ডেভিডের গাথা কোন ক্রমেই কাব্যত্বের দাবি করিতে পারিত না। পৃথিবীতে এমন অনেক কাব্য রচিত হইয়াছে, যাহাতে ছন্দ যোগ করা হয় নাই, অথচ তাহা শ্রেষ্ঠ কাব্যের পর্যায়ে উন্নীত হইয়াছে। অতএব গদ্যরীতিতে রচিত কাব্যও শ্রেষ্ঠ কাব্য হইতে পারে।

সর্বাপেক্ষা বড় কথা এই যে, রবীন্দ্রনাথ গদ্য-কবিতাকেও ছন্দোবিহীন মনে করেন নাই। তিনি বলেন, ‘নাচে না বলেই যে তার চলনে মাধুর্য্য নেই... একথা অশ্রদ্ধেয়’। গদ্যের মধ্যেও ছন্দ আছে :

এমন মেয়ে দেখা যায়, যার সহজ চলনের মধ্যেই বিনাছন্দের ছন্দ আছে (কাব্যে গদ্য রীতি)।...ভালো চলে এমন কোনো তরুণীর চলনে ওজন-রক্ষার একটা স্বাভাবিক নিয়ম আছে। এই সহজ চলার ভঙ্গীতে একটা অশিক্ষিত ছন্দ আছে, যে ছন্দ তার রক্তের মধ্যে, যে ছন্দ তাব দেহে। গদ্য কাব্যের চলন হল সেই রকম—অনিয়মিত উচ্ছৃঙ্খল গতি নয়, সংযত পদক্ষেপ। (গদ্যকাব্য)।...গড়েই হোক, পড়েই হোক, রসরচনা মাত্রেরি একটা স্বাভাবিক ছন্দ থাকে। পদ্যে সেটা সুপ্রত্যক্ষ, গদ্যে সেটা অন্তর্নিহিত (কাব্য ও ছন্দ)।

অতএব গদ্য কবিতাকে যাহারা উচ্ছৃঙ্খল, অসংযত, ছন্দোহীন বলিয়া মনে করেন, তাঁহারা ভ্রান্ত। গদ্য কবিতা—কবিতা। এ কবিতা মুক্তি-পথের

পথিক, তাই ইহা ‘মুক্তক ছন্দ’ের মত। মুক্তক ছন্দে গদ্য কবিতা মুক্ত গদ্যের
কবিতা পর্ক, চরণ, স্তবক কোন কিছুই বন্ধন স্বীকার
শিথিল রূপ

করে না, তবে তাহা পয়ার ছন্দের দ্বৈমাত্রিক চাল এবং কবিতার ভাষাকে স্বীকার করে; গদ্য কবিতা আরও স্বাধীন, ইহার কথা বলার ভঙ্গি দ্বৈমাত্রিক চালেও নয়, কবিতার ভাষাকে স্বীকার করিয়াও নয়, গদ্যের স্বাভাবিক বলন ও চলন-ভঙ্গিই ইহার ভিত্তি। গদ্যের অন্তর্নিহিত যে ছন্দ অজ্ঞাতসারে কোন কোন লেখকের লেখায় আত্মপ্রকাশ করে, প্রতিভাবান কবি, আপন প্রতিভা দ্বারা সেই ছন্দ আত্মসচেতনভাবে গদ্য কবিতায় সঞ্চারিত করেন, তাহার ফলেই মুক্ত-চরণ, মুক্তবন্ধ, মুক্তগতি গদ্য কবিতার সৃষ্টি হয়। তখন যে গদ্য তর্ক করে, বিচার করে, প্রাত্যহিক প্রয়োজনের তাগিদ মিটায়,

যাহাকে নীরস, শুষ্ক বলিয়া মনে হয়, তাহাই রূপে-রসে অপৰূপ হইয়া উঠে, তখন তাহা হয় গদ্য কবিতা। তাই রবীন্দ্রনাথ বলেন :

গদ্যকে কাব্যের প্রবর্তনার শিল্পিত করা যায়। তখন সেই কাব্যের গতিতে এমন কিছু প্রকাশ পায়, যা গদ্যের প্রাত্যহিক ব্যবহারের অতীত। গদ্য বলেই এর ভিতরে অতিমাধুর্য বা অতিমাদকতা থাকতে পারে না। কোমলে কঠিনে মিলে একটা সংযত রীতির আপনা-আপনি উদ্ভব হয়।^১

নিম্নলিখিত দৃষ্টান্তগুলি লক্ষ্য করিলেই সযত্ন-বিশ্ৰুত, সংযত পদক্ষেপযুক্ত, স্বাভাবিক সৌন্দর্য্যাবলম্বিত, ছন্দাযিত মুক্তছন্দ গদ্য কবিতার মাধুর্য্য উপলব্ধ হইবে :—

(১) বর্ষার গোলাপ*

সাধের ফুল ! | ভিজ্জে গেছিস্ ?
 তোর নধর অধরে | ও টল্ টল্ কোচ্ছে ?
 সুধা ? | মধু ?
 না, | ওষে মেঘের । জলবিন্দু ।
 মেঘ কি নিষ্ঠুর, | ছি ছি ?
 সে | কারই আদর জানে না,
 আদরের বদলে | কষ্ট দেয়, | পীড়ন করে ;
 তুই তার | সাক্ষী ।
 (রাজকৃষ্ণ রায়)

(২) বাঁশি

কিছু গোয়ালার | গলি ।
 দোতলা | বাড়ীর
 লোহার গরাদে দেওয়া | একতলা ঘর
 পথের | ধাবেই ।
 (রবীন্দ্রনাথ)

১ গদ্যকাব্য—রবীন্দ্রনাথ (প্রবাসী, মাঘ, ১৩৪৬)

* ‘বর্ষার গোলাপ’ রাজকৃষ্ণ রায়ের দ্বিতীয় ‘গদ্য পণ্ডিত গদ্য’, প্রকাশকাল ১২৯২ ; ইহার পূর্বে তিনি ‘বর্ষার মেঘ’ নামে আরও একটি অনুরূপ গদ্য কবিতা রচনা করেন, তাহার প্রকাশকাল, ৩রা শ্রাবণ, ১২৯১ (দ্রষ্টব্য—বাল্লালা সাহিত্যের ইতিহাস, দ্বিতীয় খণ্ড, ডাঃ স্কুমার সেন) । তাহা হইলে গদ্য কবিতা রচনার ধারা একেবারে আধুনিক নয় ।

(৩)

শিশুতীর্থ

মেঘ | সরে গেল ।

শুকতারা দেখা দিল | পূর্বদিগন্তে,

পৃথিবীর বক্ষ থেকে উঠল | আরামের দীর্ঘনিশ্বাস,

পল্লবমন্মথর | বনপথে পথে | হিল্লোলিত ;

পাখী ডাক দিল | শাখায় শাখায় ।

(রবীন্দ্রনাথ)

(৪)

কুঁকড়ো

পূব আকাশের তীরে | সকালটি ফুটি ফুটি করছে,

ঠিক সেই সময় | আমার মাথার মধ্যে | উথলে উঠতে থাকে সুর,

আর গান,

বুক আমার | কাঁপতে থাকে | তারি ধাক্কায়,

আর | আমি বুঝি,

আমি না হ'লে | সরস মাটির | এই সুন্দর পৃথিবীর

বুকের কথা | খুলে বলাই হবে না ।

(অবনীন্দ্রনাথ)

(৫)

চিঙ্কায় সকাল

কী ভালো আমার লাগলো | আজ এই সকালবেলায়

কেমন করে | বলি ।

কী নিশ্চল | নীল এই আকাশ, | কী অসহ সুন্দর ;

যেন গুণীর কণ্ঠের | অবাধ | উন্মুক্ত তান

দিগন্ত থেকে | দিগন্তে :

কী ভালো আমার লাগলো | এই আকাশের দিকে তাকিয়ে ;

চারদিকে | সবুজ পাহাড়ে আঁকাবাঁকা, | কুয়াশায় ধোঁয়াটে,

মাঝখানে | চিঙ্কা উঠেছে ঝিল্কিয়ে । (বুদ্ধদেব বসু)

গদ্য কবিতায় গানের শিল্পিত রূপ প্রতিফলিত হয়। মুক্তগতি, মুক্তচরণ গানের এখানে তুসংযত, সুশৃঙ্খল পদবিক্ষেপ। কথায় বলা গদ্যই ইহার প্রধান অবলম্বন, ইহার চরণগুলি অর্থানুযায়ী সাজানো। প্রতি চরণ কয়েকটি শ্বাসপর্বে বিভক্ত ; প্রতি চরণে কমপক্ষে দুইটি পর্ব থাকেই। পর্বগুলি শ্বাসপর্ব বলিয়াই ইহাদের ওজন নিজির ওজনের মত স্বল্প ও সমান নয়। প্রায় প্রত্যেকটি পর্বই পরম্পর অসমান। এক একটি পর্বে এক, দুই,

ভিন্ন বা ততোধিক গোটা শব্দ থাকে, কোথায়ও বিচ্ছিন্ন শব্দ লইয়া পর্ব গঠিত হয় না। পর্বান্তর্গত শব্দগুলির মাত্রারও কোন সন্মিতি নাই। চরণগুলি পূর্ণচ্ছেদ না আসা পর্যন্ত অসমাপ্তগতি, কাজেই ভাব ইচ্ছামুখ্যী প্রবহমান। এইরূপ কয়েকটি চরণ লইয়া পূর্ণভাবজ্ঞাপক এক একটি স্তবক গঠিত হয়। অতএব গল্প কবিতাও পণ্ডের মতই একটি আদর্শ বা পরিপাটিকে অনুসরণ করে: কেবল পার্থক্য এই যে পণ্ডছন্দের পর্ব, চরণ, স্তবক যেমন নির্দিষ্ট মাত্রা, দৈর্ঘ্য ও সংখ্যা মানিয়া চলে, গল্প কবিতায় সবই স্বাধীন—পর্ব অক্ষর বা মাত্রাদৈর্ঘ্যের কোন সন্মিতি রক্ষা করে না, প্রতি চরণ সমান সংখ্যক পর্ব লইয়া গঠিত হয় না, ভাবানুসারে (অর্থানুসারে) ইহা দীর্ঘ বা হ্রস্ব হয় এবং স্তবকগুলিও নির্দিষ্ট সংখ্যক চরণদ্বারা গঠিত হয় না। গল্প কবিতাই প্রকৃত ‘মুক্তবন্ধ’ কবিতা। ইহা স্বাধীন কিন্তু স্বেচ্ছাচারী নয়, ইহার ছন্দ প্রত্যক্ষ নয়, অন্তর্নিহিত; ইহার পারিপাট্য, সৌন্দর্য ও শৃঙ্খলা অমুভববেত্ত।

গল্প কবিতা সম্পর্কে আর একটি কথা বলিয়াই এই প্রবন্ধের উপসংহার করিব। অনেকেই বলিয়া থাকেন, প্রাত্যহিক জীবনের রুঢ়তা, তুচ্ছতাকে পরিস্ফুট করার মধ্যেই গল্পকবিতার সার্থকতা। গভীর, গভীর, স্তম্ভহান ভাবকে বিকশিত করিবার যোগ্যতা ইহার নাই। ইহা কোনক্রমেই সত্য নয়। সত্য বটে গল্প কবিতা ‘নেড়ী কুকুরের ট্র্যাজেডী’ রচনা করে, ‘কুঁকড়ো’র গান গায়, ‘কিছু গোয়ালার গলি’র জীবন ও ছবি অঙ্কন করে, কিন্তু ইহা দ্বারা গভীর গভীর দার্শনিক কল্পনাকেও রূপ দেওয়া সম্ভব। রবীন্দ্রনাথের ‘আমারই চেতনার রঙে পান্না হল সবুজ’ বা ‘শিশুতীর্থ’ কবিতাগুলি তাহার সাক্ষ্য। রবীন্দ্রনাথের কথা দিয়াই উপসংহার করি,

প্রতিদিনের তুচ্ছতার মধ্যে একটি স্বচ্ছতা আছে, তার মধ্য দিয়ে অতুচ্ছ পড়ে ধরা—গল্পের আছে সেই স্বচ্ছতা। তাই বলে একথা মনে করা ভুল হবে যে, গল্পকাব্য কেবলমাত্র সেই অকিঞ্চিৎকর কাব্যের বাহন। বৃহত্তর তার অনায়াসে বহন করবার শক্তি গল্পছন্দের মধ্যে আছে। ও যেন বনম্পত্তির মতো, তার পল্লবপুঞ্জের ছন্দোবিন্যাস কাটাছাঁটা সাজানো নয়, অসম তার স্তবকগুলি, তাতেই তার গাভীর্য ও সৌন্দর্য। (কাব্যে গল্পরীতি)

ছন্দো-বিশ্লেষণ (Scansion)

ছন্দের গঠন

ছন্দোবিশ্লেষণ করিতে হইলে ছন্দের গঠনপ্রকৃতিটি ভাল করিয়া বুঝিয়া লইতে হয়।

(১) যে কোন শ্রেণীর ছন্দই হউক, প্রত্যেক ছন্দেই কয়েকটি চরণ লইয়া একটি স্তবক গঠিত হয়। স্তবকের প্রচলিত অর্থ হইল ‘থোকা’ অর্থাৎ কয়েকটি চরণের সমষ্টি।

(২) চরণ হইল একটি পূর্ণ ধ্বনিপ্রবাহ। চরণের অন্তে স্বাসযন্ত্র ও বাগ্‌যন্ত্র বিরতি গ্রহণ করে অর্থাৎ ছেদ ও যতি একসঙ্গে অবস্থান করে। অর্থের দিক হইতে বিচার করিলে কবিতার চরণকে একটি অর্থপূর্ণ বাক্য বলা চলে, অবশ্য চরণ সব সময়ে পূর্ণ বাক্য না-ও হইতে পারে, কিন্তু অর্থের দিক দিয়া একটি সঙ্গতি থাকে, যেমন ‘মহাভারতের কথা অমৃত সমান’, ‘সিনান দোপের সময় জানি’, ‘হাত ঘুকে নাড়ু দেব’। ধ্বনি ও অর্থের মোটামুটি পূর্ণতা লইয়াই চরণ গঠিত হয়।

(৩) প্রত্যেকটি চরণ আবার গঠিত হয় কতকগুলি সমান মাপের পর্ব লইয়া। পর্বই বাঙলা ছন্দ গঠনের প্রধান উপকরণ। ইহা মধ্যযতি দ্বারা খণ্ডিত হইয়া চরণ মধ্যে অবস্থান কবে এবং ‘লয়’এর প্রকার ভেদ অনুসারে নির্দিষ্ট কালানুসারে পুনঃ পুনঃ আবর্তিত হয়। সাধারণতঃ একটি চরণে দুইটি হইতে চারিটি পর্য্যন্ত পর্ব থাকে। ইহার অতিরিক্ত অতিপার্বক ধ্বনিও চরণमध्ये অবস্থান করিতে পারে, যেমন, ‘(ওগো মা) রাজার দুলাল | যাবে আজি মোর | ঘরের সমুখ | পথে’।

(৪) পর্বগুলি গঠিত হয় কতকগুলি শব্দ বা অক্ষর সমষ্টি লইয়া। একটি দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষরে দুইটি করিয়া অক্ষর থাকিতে পারে, উচ্চারণকালে তাহা ধরা পড়ে। অক্ষরধ্বনির সংখ্যা অনুসারে পর্বের মাত্রা স্থিরীকৃত হয়। একটি পর্বে চার হইতে দশটি পর্য্যন্ত অক্ষর বা মাত্রা থাকিতে পারে।

এইভাবে নির্দিষ্ট কতকগুলি মাত্রা লইয়া একটি পর্ব, কয়েকটি সমান দৈর্ঘ্যের পর্ব লইয়া একটি চরণ এবং কয়েকটি চরণ লইয়া একটি স্তবক গঠিত। ইহাই বাঙলা ছন্দ গঠনের মূল সূত্র।

ছন্দের বিশ্লেষণ

ছন্দ বিশ্লেষণ করিতে হইলে, ছন্দের এই উপকরণ-গুলিকে পৃথক করিয়া দেখাইতে হয়।

(১) পর্বই বাঙলা ছন্দের প্রধান উপকরণ। প্রথমতঃ চরণান্তর্গত পর্বগুলিকে চিনিয়া লইতে হয়। যতিধণ্ডিত হইয়া এই পর্ব চরণমধ্যে অবস্থান করে। একটি চরণ বার বার পাঠ করিলে, কোথায় মধ্যযতি পড়ে, কানই তাহা স্থির করিয়া দেয়। যতির স্থান অনুসারে পর্বগুলি ভাগ করিয়া ফেলিতে হয়। একটি চরণে দুইটি, তিনটি অথবা চারিটি করিয়া পর্ব থাকে।

(২) পর্ব বিভাগ করিলে দেখা যাইবে, পর্বগুলি ধ্বনি-দৈর্ঘ্যের দিক হইতে সমান। অর্থাৎ প্রত্যেক পর্বে সমানসংখ্যক অক্ষর বা মাত্রা থাকে। অনেক সময় ঋতিগ্রাহ ধ্বনিদ্বারা পর্বের অক্ষবসংখ্যা নির্ণয় করা সম্ভব হয় না। এইজন্য, কেবল মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষরে যে পর্বটি গঠিত তাহাকে বাহির করিতে হয়। ব্যতিক্রম থাকিলেও মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষরের স্বর সর্বদাই হ্রস্ব, এবং একমাত্রার। অতএব মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষরে গঠিত পর্বের অক্ষর (মাত্রা) সংখ্যা দ্বারা, পর্বটি কয় মাত্রার অর্থাৎ পর্বটির দৈর্ঘ্য কি, তাহা নির্ণয় করা সম্ভব। অন্যান্য পর্বের মাত্রাসংখ্যাও এই পর্বটির মাত্রাসংখ্যার সমান, কেবল শেষের পর্বটি দৈর্ঘ্যে কিঞ্চিৎ হ্রস্ব হয়। যেমন, উঠিতে বসিতে | করে বাপান্ত | শুনেও শুনে না | কানে,—এই চরণটি চারিটি পর্ব লইয়া গঠিত। এই পর্বগুলির মধ্যে ‘উঠিতে বসিতে’—এই পর্বটি মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষর দ্বারা গঠিত, ইহাতে ছয়টি অক্ষর আছে। অতএব বলা যায় এই ছন্দ ষষ্ঠ্যাক্ষরিক পর্ব লইয়া রচিত।

(৩) পর্ব বিভাগ ও মাত্রা স্থির হইয়া গেলে, কয়টি পর্ব লইয়া চরণ রচিত হইয়াছে, তাহা নির্ণয় করিতে হয়। শেষের পর্বটি পূর্ণ পর্বের সমান কিনা, অর্থাৎ তাহা পূর্ণ পর্ব হইতে হ্রস্ব না দীর্ঘ অর্থাৎ অপূর্ণপদী (Catalectic), না অতিপূর্ণপদী (Hypermetrical) তাহাও নির্দেশ করিতে হয় এবং চরণে যদি অতিপর্বিক কোন ধ্বনি থাকে, তাহারও উল্লেখ করিতে হয়। যেমন,

‘(আমি) ছেড়েই দিতে | রাজি আছি | হৃদযত্নতার | আলোক’

—ইহা চতুর্পর্বিক চরণ, শেষের পর্বটি (‘আলোক’) অপূর্ণপদী, ইহাতে একটি অতি-পর্বিক ধ্বনিও আছে (‘আমি’)।

(৪) তাহার পরে কয়টি চরণ লইয়া একটি স্তবক গঠিত, তাহার সংখ্যা উল্লেখ করিতে হয়। প্রত্যেকটি চরণ সমপদ্যিক না অসমপদ্যিক, তাহাও উল্লেখ করা প্রয়োজন। যদি চরণান্তিক মিল থাকে, তবে চরণ ‘অস্ত্যান্ত-প্রাসযুক্ত’ এবং মিল না থাকিলে ‘অস্ত্যান্তপ্রাসহীন’—এই কথা বলিয়া দিতে হয়। এই প্রসঙ্গে চরণ যদি অসমাপ্তগতি চরণ হয়, চরণের পর চরণে যদি প্রবহমাণতা থাকে, অথবা ছন্দটি পাঠ করিবার রীতি যদি ছন্দানুযায়ী হয়, তবে ইহা সমিল বা অমিল প্রবহমাণ (অমিত্রাক্ষর) ছন্দ—এইরূপ উল্লেখ করিতে হয়।

(৫) পরিশেষে পরীক্ষারূপের ‘লয়’ বিচার করিতে হয়। লয় ক্রত, না মধ্যম, না বিলম্বিত—তাহা নির্ণীত হইলেই ছন্দের শ্রেণী চেনা যায়; তখন ইহা অক্ষরবৃত্ত (পয়ার), না মাত্রাবৃত্ত, না স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দ, তাহার নাম উল্লেখ করিতে হয়।

—ইহাই মোটামুটি ছন্দোবিশ্লেষণের নিয়ম। অবশ্য ছন্দের শ্রেণী অনুসারে এক একটি পর্বের প্রকৃতি ভিন্ন ভিন্ন হয়। উচ্চারণ-ভঙ্গিও পৃথক হয় এবং আরও নানারূপ জটিলতা থাকে। আমরা নিম্নে বিভিন্ন শ্রেণীর কতকগুলি ছন্দের ছন্দোলিপি দিয়া যথাসম্ভব ছন্দোলিপি নিম্নাণের পদ্ধতি নির্দেশ করিতেছি।

[ক] ছড়ার ছন্দ (স্বরবৃত্ত, স্বাসাঘাত প্রধান বা ক্রমতলয়ের ছন্দ)

(i) এই ছন্দে পূর্ণ পদ স্বরাস্ত ও হলন্ত উভয়বিধ অক্ষরের মিশ্রণে গঠিত হয়; (ii) প্রতি পর্বে চারিটি করিয়া অক্ষর থাকে; (iii) পূর্ণ পর্বের অক্ষরের স্বর কোনটিই দীর্ঘ নয়, সব হয়, যৌগিক স্বরাস্ত অক্ষর বিস্মিষ্ট করিয়া লিখিলেও এক অক্ষর এক মাত্রা। যেমন, ‘কেউ’, ‘যাও’,—এক অক্ষর, এক মাত্রা; (iv) প্রতি পর্বের প্রথম শব্দের প্রথম অক্ষরে প্রবল স্বাসাঘাত থাকে; (v) সাধারণতঃ চরণগুলি চতুষ্পদ্যিক হয় এবং শেষের পর্বটি অপূর্ণপদী; (iv) ইহাব উচ্চারণের ‘লয়’ অতি ক্রত।

ইহার ছন্দোলিপি করিতে, পদ-বিভাগ করিয়া, পর্কাস্তগত স্বরগুলির মাত্রাসংখ্যা চিহ্নিত করিতে হয় এবং যে স্বরে প্রবল স্বাসাঘাত থাকে, তাহাও চিহ্ন দিয়া নির্দেশ করিতে হয়। এক মাত্রা বা দুই মাত্রা বুঝাইতে অক্ষরের উপরে যথাক্রমে এক দাঁড়ি (।) এবং দুই দাঁড়ি (।।) এবং স্বাসাঘাত বুঝাইতে অক্ষরের পূর্বে ‘/’ চিহ্ন ব্যবহৃত হইল।

(১) 'রৌদ্র তখন | 'মাথার পরে | 'পায়ের তলায় | 'মাটি
'জলের তবে | 'কৈঁদে মরে | 'ত্বায় 'ফাটি | 'ফাটি

(২) 'ঘুমটি ভাঙ্গে | 'পাখীর ডাকে | 'রাতটি যে পো | 'হালো
'ভোরের | বেল | 'চাপায় পড়ে | 'চাপার মতো | 'আলো

উভয় ছন্দেই পর্ব চতুর্স্রাত্তিক। চরণ চতুস্পর্বিবক; শেষ পর্ব অপূর্ণপদী (দুই মাত্রা)। স্তবক সমপর্বিবক দুই চরণের, চরণগুলি অন্ত্যাল্পপ্রাসযুক্ত। প্রতি পর্বের প্রথমে স্বাসাঘাত এবং উচ্চারণের লয় দ্রুত; অতএব ইহা দ্রুত লয়ের স্বাসাঘাত প্রধান ছন্দ।

এইগুলিই স্বাসাঘাত প্রধান ছন্দের সাধারণ প্রচলিত রূপ। কিন্তু বৈচিত্র্য সৃষ্টির জন্য ইহাদের অন্তরূপ চরণ সজ্জাও দেখা যায়, যেমন,

(৩) 'আকাশ তলে | 'দলে দলে | 'মেঘ যে ডেকে | 'যায়
'আয় আয় আয় |
'আমের বনে | 'জামের বনে | 'রব উঠেছে | 'তাই
'যাই যাই যাই |

প্রথম ও তৃতীয় চরণ চতুস্পর্বিবক, পর্ব চতুর্স্রাত্তিক; শেষ পর্ব অপূর্ণপদী (এক মাত্রা)। দ্বিতীয় ও তৃতীয় চরণে একটি করিয়া চতুর্স্রাত্তিক পর্ব, শেষ অক্ষরের স্বরের দীর্ঘ উচ্চারণ। প্রতি পর্বের আত্মকরে স্বাসাঘাত, লয় দ্রুত। অতএব ইহা দ্রুত লয়ের স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দ।*

(৪) 'তোরাই শুধু | 'গুনলি নে বে | 'কোথায় বসে | 'রৈলি ঘেরে
'দ্বারের কাছে | 'গেল গেয়ে | 'গেয়ে,
'কেউ তাহারে | 'দেখলি নেতো | 'চেয়ে।

* এখানে একটি কথা স্মরণ রাখিতে হইবে। সাধারণতঃ স্বাসাঘাত প্রধান ছন্দের প্রত্যেক শব্দের হ্রস্ব উচ্চারণ হয়, কিন্তু বিশেষ ক্ষেত্রে পর্বসম্মিতি রক্ষার জন্য কোন শব্দের দীর্ঘ উচ্চারণ হয়। যে পর্বের দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষর তিনটি থাকে, সেখানে একটি অক্ষর টানিয়া পূর্ণ উচ্চারিত হয়, যেখানে দৃষ্টিগ্রাহ্য অক্ষর মাত্র দুইটি থাকে, সেখানে দুইটিই দীর্ঘ হয়। যেমন, আই আই | এই বুড়া কি | ওই গৌরায় | বর লো—এখানে 'আই আই'-এর প্রত্যেকটি দীর্ঘ ও দুই মাত্রা।

প্রথম চরণে চারিটি পর্ব, প্রত্যেকটি চতুর্শ্রীত্ৰিক ; দ্বিতীয় ও তৃতীয় চরণে তিনটি করিয়া পর্ব, প্রথম দুইটি চতুর্শ্রীত্ৰিক, শেষেরটি দুই মাত্রার। প্রতি পর্বের প্রথমে স্বাসাঘাত, লয়ও দ্রুত। অতএব ইহা দ্রুত লয়ের স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ। এই ছন্দে প্রথম চরণের শেষে একটি পূর্ণ পর্ব রাখিয়া প্রবহমানতা সৃষ্টি করা হইয়াছে। স্তবক-সজ্জারও বৈশিষ্ট্য রহিয়াছে, তিন চরণের স্তবক।

প্রবহমাণ স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দের আরও একটি দৃষ্টান্ত :—

(৫) / | | | | / | |
ছোট্ট আমার | মেয়ে
/ | | | | / | | | | / | |
সঙ্গিনীদের | ডাক শুন্তে | পেয়ে
/ | | | | / | | | | / | | | | / | |
সিঁড়ি দিয়ে | নীচের তলায় | যাচ্ছিল সে | নেমে
/ | | | | / | | | | / | | | |
অন্ধকারে | ভয়ে ভয়ে | থেমে থেমে।

প্রথম চরণে দুইটি পর্ব, একটি চতুর্শ্রীত্ৰিক, অপরটি অপূর্ণপদী (দ্বিমাত্রিক) ; দ্বিতীয় চরণে তিনটি পর্ব, শেষেরটি অপূর্ণপদী ; চতুর্থ চরণে চারিটি পর্ব, শেষেরটি অপূর্ণপদী। এইরূপ ছন্দে চরণগত ঐক্য না থাকিলেও এগুলি বৈচিত্র্যের জন্য উপভোগ্য।

(৬) / / / /
কুস্ককলি | আমি তারেই | বলি
/ / / /
কালো তারে | বলে গায়ের | লোক।
/ / / /
মেঘলা দিনে | দেখেছিলাম | মাঠে,
/ / / /
কালো মেয়ের | কালো হরিণ | চোখে।

—প্রতিটি চরণ ত্রি-পর্বিক, শেষের পর্ব অপূর্ণপদী।

বাঙলার শাক্ত সঙ্গীত, বাউল গানেও স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দের সুন্দর প্রয়োগ দেখা যায়। যেমন,—

(৭) / / / /
আন তারা | স্বরায় গিরি | নমনে লু | কায়ে রাখি।
/ / / /
হেরিয়ে গ | গন তারা | মনে হলো | প্রাণের তারা
/ / / /
তারাহুদে | তারার ধারা | (আমি) তারায় দেখে | মুদি আঁখি।

ইহা চতুর্শ্লোকিক, পূর্ণপদী চতুস্পর্ষিক চবণযুক্ত ঋসাঘাত-প্রধান ছন্দ। প্রথম ও দ্বিতীয় চরণে নিম্নবেধ শব্দগুলি খণ্ডিত হইয়া দুইটি পর্ব পূর্ণ করিয়াছে। তৃতীয় চরণেব তৃতীয় পর্বের ‘আমি’ অতিপর্ষিক ধ্বনি।

নিম্নলিখিত ছন্দটি চতুর্শ্লোকিক, চতুস্পর্ষিক, শেষের পর্বটি অপূর্ণপদী সাধারণ ছড়াব ছন্দ। কেবল ইহাব প্রতি চবণেব পূর্বে একটি কবিতা অতিপর্ষিক ধ্বনি আছে। অতিপর্ষিক ধ্বনিগুলি বন্ধনাব মধ্যে দেওয়া হইয়াছে :

- (৮) (মা) নিম্ থাওযালে | চিনি বলে | কথায় করে | ছলো।
 (ওমা) মিঠেব লোভে | তিত মুখে | সারাদিনটা | গেলো ॥
 (বাম)-প্রসাদ বলে | ভবেব খেলায় | যা হবার তাই | হলো।
 (এখন) সন্ধ্যা বেলায় | কোলেব ছেলে | ধবে নিয়ে | চলো ॥

কতকগুলি ঋসাঘাত প্রধান ছন্দ দেখিয়া মনে হয়, সেগুলি মাত্রাবৃত্ত অথবা অঙ্কবৃত্ত জাতীয় ছন্দ, কাবণ মাত্রাবৃত্ত ছন্দও চাবিমাত্রাব চতুস্পর্ষিক হইতে পাবে এবং অঙ্কবৃত্তের চাল দ্বৈমাট্রিক বলিগা, ইহাও চাবিমাত্রার পর্কাদ্ব লইয়া গঠিত হইতে পাবে। যেমন,—

(৯) মাত্রাবৃত্তের চণ্ডে বলবৃত্ত

- (ক) আমি যদি | জন্ম নিতেম | কালিদাসেব | কালে
 বন্দী হতেম | না জানি কোন্ | মালবিকাব | জালে (ববীজ্ঞনাথ)
 (খ) গঙ্গা আমার | পূজ্যতমা | সবিৎকপা | দেবী
 মুক্তিকাতে | অমৃত তাব | পুণ্যসলিল | সেবি’ (কুমুদবজ্রন)
 (গ) সিদ্ধ তুমি | বন্দনীয় | বিশ্ব তুমি | মাহেশ্বরী
 দীপ্ত তুমি | মুক্ত তুমি | তোমায মোবা | প্রণাম কবি।

(সত্যেন্দ্রনাথ)

উপরেব প্রত্যেকটি ছন্দকেই পাঁচ মাত্রার মাত্রাবৃত্ত করা যায়। কিন্তু দেখা যাইবে মাত্রাবৃত্তের চণ্ডে পড়িলে কোন পর্ব ছয় মাত্রা, কোনটা চার মাত্রা, কোনটা পাঁচ মাত্রা হইয়া দাঁড়ায। যেমন, ‘জন্ম নিতেম’ (ছয় মাত্রা),

‘কালিদাসের’ (পাঁচ মাত্রা), ‘অমি যদি’ (চার মাত্রা)। কিন্তু স্বাসাঘাত দিয়া পড়িলে পৰ্কসম্বন্ধি ঠিক থাকে। অবশ্য (গ) নং উদাহরণটি মাত্রাবৃত্তের ঢঙে সৰ্ব্বত্রই নিতুল পাঁচ মাত্রা হয়; কিন্তু মাত্রাবৃত্তের বিশেষ পৰ্কগুলিই এইরূপ স্বরাস্ত ও হলন্ত অক্ষরের মিশ্রণে গঠিত হয়, সাধারণ-পৰ্ক গঠিত হয় কেবল স্বরাস্ত অক্ষর লইয়া; আর স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দের সাধারণ-পৰ্ক গঠিত হয় ঠিক ইহার বিপরীতক্রমে, অর্থাৎ ইহার সাধারণ-পৰ্ক স্বরাস্ত ও হলন্ত অক্ষরের মিশ্রণে গঠিত হয়, কেবল বিশেষ-পৰ্ক গঠিত হয় সরল স্বরাস্ত অক্ষর লইয়া। অতএব মূলতঃ ইহা চতুর্স্বাত্মিক, চতুর্স্বাত্মিক বল-প্রধান ছন্দ।

(১০) অক্ষর বৃত্তের ঢঙে বলবৃত্ত

- (ক) শমন দমন | রাবণ রাজা | রাবণ দমন | রাম ।
 শমন ভবন | না হয় গমন | যে লয় রামের | নাম ॥
- (খ) শিব শিবা | বন্দি গাঁঞি | ফুলেশ্বরী | নদী ।
 যার জলে | তৃষ্ণা দূর | করে নির | বধি ॥
- (গ) কি করিব | রাজসুখ গো | রাজ সিংহা | সনে ।
 শত রাজ্য | পাট আমার গো | প্রভুর চ | রণে ॥

[খ] পদের ছন্দ (মাত্রাবৃত্ত, ধ্বনি-প্রধান বা মধ্যলয়ের ছন্দ)

(i) এই ছন্দের সাধারণ পৰ্ক কেবল স্বরাস্ত অক্ষরে গঠিত হয়, বিশেষ পৰ্ক স্বরাস্ত ও হলন্ত উভয়বিধ অক্ষরই থাকে, (ii) ইহার মাত্রা গণিবার পদ্ধতি অনেকটা প্রাচীনপন্থী, আধুনিক মাত্রাছন্দে সব যৌগিক স্বরাস্ত ও হলন্ত অক্ষর দুই মাত্রার ধরা হয়; (iii) ইহার পৰ্কগুলি চার, পাঁচ, ছয়, সাত বা আট মাত্রার অক্ষর লইয়া গঠিত হয়; (iv) উচ্চারণের ‘লঘ’ মধ্যম; (v) সর্বোপরি এই ছন্দে প্রায় প্রতি পৰ্কেই স্বরের দীর্ঘ অস্বাভাবিক উচ্চারণের ফলে একটি ধ্বনির সৃষ্টি হয়।

মাত্রাছন্দের ছন্দোলিপি করিতে হইলে প্রথমে ইহার পৰ্কগুলি ভাগ করিয়া ফেলিতে হয়; পৰ্কান্তর্গত স্বরের হ্রস্ব বা দীর্ঘ উচ্চারণ উপরে চিহ্নিত

করিয়া দিতে হয় ; পর্বগুলি কয় মাত্রার পর্ব তাহা উল্লেখ করিতে হয়। কেবল স্বরাস্ত্র অক্ষরে গঠিত একটি সাধারণ পর্ব লইয়া পর্বটি কয় মাত্রার, তাহা স্থির করা যায়। সেই মাত্রাসংখ্যা অনুসারে অন্ত্যস্ত পর্বের কোন্ অক্ষরের উচ্চারণ অস্বাভাবিক হয়, অর্থাৎ কোন্টি টানিয়া দীর্ঘ করিয়া উচ্চারণ করিতে হয়, তাহাও নির্ণয় করা সম্ভব। নিম্নে কয়েকটি আদর্শ ছন্দোলিপি প্রদত্ত হইল।

(১) সাত ভাই | চম্পা | জা-গো-
 জা-গো- | জাগো মোর | সাত ভাই !
 নিদাঘের | ভোরে শোন্
 ডাকিছে পা | রুল্ বোন্,
 অরণ্য | মাঝে আর | রাত নাই।
 চম্পা গো | চম্পা গো, | জাগো ভাই।

পর্ব-চতুর্মাত্রিক। প্রথম, দ্বিতীয়, পঞ্চম, ষষ্ঠ চরণে পূর্ণপদী তিনটি পর্ব ; তৃতীয় ও চতুর্থ চরণ বিপাকিক (পূর্ণপদী)। তৃতীয়, পঞ্চম ও ষষ্ঠ চরণে চরণান্তিক মিল। ছয় চরণের স্তবক। ইহার লয় মধ্যম। ইহা ধ্বনি-প্রধান মাত্রাছন্দ।

(২) জগৎ জুড়ে | উদাস সুরে | আনন্দ গান | বাজে
 সে গান কবে, গভীর রবে | বাজিবে হিয়া | মাঝে।
 বাতাস জল | আকাশ আলো | সবারে কবে | বাসিব ভালো।
 হৃদয় সভা | জুড়িয়া তারা | বসিবে নানা | সাজে।

পর্ব পঞ্চমাত্রিক। চরণ চতুর্মাত্রিক, শেষ পর্ব অপূর্ণপদী, কেবল তৃতীয় চরণ পূর্ণপদী। প্রথম, তৃতীয় ও চতুর্থ চরণ মিত্রাক্ষর। লয় বিলম্বিত। ইহা পাঁচ মাত্রার চালের মাত্রাছন্দ। প্রথম চরণের তৃতীয় পর্ব ‘আনন্দ গান’ ছয় মাত্রার হইলেও পড়িবার সময় পাঁচ মাত্রার করিয়াই পড়িতে হইবে।

(৩) ব্যাকুল বকে | চাপিছু ছুই | বাহ
 না মানে বাধা | হৃদয় কন্ | পন্
 ভূতলে বসি | আনত করি | শির
 মুদিত আঁখি | করিচু চুম্ বন্

এই ছন্দটিও পঞ্চমাত্রিক প্রতি চরণ ত্রিপদিক, শেষ পর্ব অপূর্ণপদী।

(৪) হ-হ হংকার, | ঝঝর ব | ষণ
 সঘন শূন্যে | বিদ্যুৎঘাতে | তীব্র কী হ | ষণ
 দুদাম্ প্রেম | কি এ
 প্রস্তর ভেঙ্গে | খোঁজে উত্তর | গজ্জিত ভাষা | দিয়ে

পর্ব ষষ্ঠাত্মিক। চরণগুলি অসমপদী, প্রথম চরণে তিন, তৃতীয় চরণে দুই, দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে চারটি কবিতা পর্ব, প্রতি চরণের শেষ পর্ব অপূর্ণপদী; দুই চরণে মিত্রাক্ষর। বিলম্বিত লষেব ধ্বনি-প্রধান মাত্রাছন্দ। চরণান্তিক ‘বর্ষণ’, ‘হর্ষণ’ প্রভৃতিকে ‘বব্ষণ’, ‘হব্ষণ’ করিয়া পড়িলে মাত্রা গণনার সুবিধা হয়।

(৫) তুমি জীবনের | পাতাষ পাতাষ | অদৃশ্য লিপি | দিয়া
 পিতা মহদের | কাহিনী লিখেছ | মজ্জায় মিশা | ইয়া
 যাহাদের কথা | ভুলেছে সবাই
 তুমি তাহাদের | কথা ভোল নাই

ভাষা দাও তারে | হে মুনি অতীত, | কথা কও, কথা কও

পর্ব ষষ্ঠাত্মিক। প্রথম দুই চরণ চতুষ্পদিক, শেষ পর্ব অপূর্ণপদী। তৃতীয় ও চতুর্থ চরণ দ্বিপদিক, পূর্ণপদী। পঞ্চম চরণ ত্রিপদিক, পূর্ণপদী। প্রথম ও দ্বিতীয় এবং তৃতীয় ও চতুর্থ চরণে মিত্রাক্ষর।

(৬) ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 তুমি জান নাথ | তুমি জান
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 যবে মানবের | বিচার শালায় | অবিচার পাব | দান
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 যখন লুকানো | নিন্দা আমারে | আধারে হানিবে | বাণ ;
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 সহিব নীরবে | কহিব তখন, | 'তুমি জান নাথ | তুমি জান ।'

পর্ক ষষ্ঠাত্মিক। প্রথম চরণ দ্বিপদিক শেষ পর্ক অপূর্ণপদী ; দ্বিতীয়, তৃতীয় ও চতুর্থ চরণ চতুস্পদিক, শেষ পর্ক অপূর্ণপদী। শেষ চরণের শেষ পর্ক অপূর্ণপদী, চতুর্ভুজিক। চরণের মিল মধ্যসম।

(৭) ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 গগনে অব ঘন | মেহ দারুণ | সঘনে দামিনী | বলকই ।
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 কুলিশ পাতন | শব্দ বন বন | পবন খরতর | বল গই ॥
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 (সজনি,) আজু দুর্দিন | ভেল

॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 হামারি কান্ত | নিতান্ত আগুসরি | সঙ্কেত কুঞ্জহি | গেল

পর্ক সপ্তমাত্মিক। চরণ চতুস্পদিক, শেষ পর্ক অপূর্ণপদী (চতুর্ভুজিক) ; তৃতীয় চরণে দুইটি পর্ক, শেষেরটি অপূর্ণপদী, ইহার প্রথমে অতিপদিক 'সজনি' শব্দটি রহিয়াছে। চরণ মিত্রাক্ষরযুক্ত। চতুর্থ চরণের তৃতীয় পর্ক 'সঙ্কেত কুঞ্জহি' আট মাত্রার হইলেও, এক মাত্রা সঙ্কুচিত করিয়া পড়িতে হইবে।

(৮) ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 আজু রজনী হাম | ভাগে পোহায়ন্তু | পেখন্তু পিয়া মুখ | চন্দা ।
 ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥ ॥
 জীবন যোবন স | ফল করি মানন্তু | দশদিশ ভেল নির | দন্দা ॥

অষ্টমাত্মিক পর্ক। চরণ চতুস্পদিক, শেষ পর্কটি অপূর্ণপদী বলিয়া ইহাকে তৃতীয় পর্কের সহিত একসঙ্গে উচ্চারণ করিয়া এইরূপ ছন্দকে মাত্রাবৃত্তের ত্রিপদীর রূপ দেওয়া হয়। এই ছন্দের লয় মধ্যম। অতএব ইহা মধ্যলয়ের ধ্বনি-প্রধান, মাত্রাছন্দ।

এই ছন্দ প্রাচীন পাদাকুলকের তৎসমরূপ। বিজ্ঞাপতির 'মাধব হাম পরিণাম নিরাশা', 'মাধব, বহত মিনতি করি তোয়', গোবিন্দদাসের 'কণ্টক গাড়ি', রবীন্দ্রনাথের, 'মরণ রে তুহ' মম শ্রাম সমান', 'অয়ি, ভুবনমনোমোহিনি' বা 'জন-গণ-মন' প্রভৃতি আট মাত্রার চালে লেখা

মাত্রাছন্দ। চর্যাগীতিকায় এবং বৈষ্ণব পদাবলীতে ‘পাদাকুলক’ ছন্দ তো আছেই—‘অতিশঙ্করী’ জাতীয় আট+সাত মাত্রার ছন্দেও অনেক কবিতা রহিয়াছে, যেমন,—

(৯) ষাঁহা ষাঁহা নিকসয়ে | তহু তহু জ্যোতি । =৮+৭

তাঁহা তাঁহা বিজুরি চ | মক ময় হোতি ॥

(১০) অন্তরে জানিয়া | নিজ অপরাধ । =৮+৭

করজোড়ে মাধব | মাগে পর সাদ ॥

মাত্রাবৃত্ত ও অক্ষরবৃত্ত-বেশী যেমন বলবৃত্ত আছে, তেমনই আবার বলবৃত্ত ও অক্ষরবৃত্ত-বেশী মাত্রাছন্দ দেখা যায়। সাবধানে ইহাদের ছন্দ নির্ণয় করা প্রয়োজন।

বলবৃত্ত-বেশী মাত্রাছন্দ

(১১) (ওই) সিঙ্গুর টিপ্ | সিংহল্ ঘ্রীপ | কাঞ্চনময়্ | দেশ্

(ওই) চন্দন্ য়াষ্ | অঙ্গের্ বাস্ | তাণ্ডুল বন্ | কেশ্

এই ছন্দের প্রতি পর্বের প্রথমে প্রবল স্বাসাঘাত রহিয়াছে, মনে হইতে পারে ইহা স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দ। কিন্তু স্বাসাঘাত-প্রধান-ছন্দের চতুরক্ষর, চতুর্মাত্রিক পর্ব এখানে নাই। ‘অয় অয় সই’ এই পর্বোচ্চারণের নিয়মালুয়ারী ইহাকে কোন প্রকারে স্বাসাঘাত প্রধান করা যায় বটে, কিন্তু ইহাকে ষষ্ঠাত্মিক পর্বের মাত্রাছন্দও বলা যায়।

(১২) নন্দপুষ্ | চন্দ্র বিনা | বৃন্দাবন | অন্ধকার

চলে না চল্ | মলয়া নিল | বহিয়া ফুল | গন্ধভার

এই ছন্দটিকেও স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দ বলিয়া মনে হয়। কিন্তু ওই ছন্দের রীতি অলুয়ারী পাঠ করিলে প্রথম চরণের প্রথম, তৃতীয় ও চতুর্থ পর্বে মাত্রাসংখ্যা কম পড়ে এবং ‘ফুল’-এর ‘ল’কে স্বরাস্ত করিয়া উচ্চারণ করিলে দ্বিতীয় চরণের তৃতীয় পর্বে মাত্রাসংখ্যা বেশী হয়। মাত্রাছন্দের নিয়মালুয়ারী প্রতি যৌগিক স্বরাস্ত ও হলস্ত অক্ষরকে দুই মাত্রার ধরিলে, ইহা পঞ্চমাত্রিক পর্বের চতুর্পদিক ছন্দ হয়, তাহাতে ছন্দেরও পতন হয় না। অতএব ইহাকে বলবৃত্ত-বেশী মাত্রাবৃত্ত বলা যায়।

অক্ষরবৃত্ত-বেশী মাত্রাছন্দ

(১৩) আনিব তুলিয়া | গগন ফুল
 একেক ফুলের | লক্ষেক মূল
 সে ফুল গাথিয়া | পরাব হার
 সোনার বাছারে | না কান্দ আর

ইহাকে বলা হয় এগার অক্ষরের এগার মাত্রার একাবলী পয়ার। কিন্তু এই ছন্দে তাল অপেক্ষা ধ্বনির প্রাধান্য। লঘও বিলম্বিত নয়, মধ্য। মাত্রা-বৃত্তের নিয়মে ইহাকে ষষ্ঠাত্মিক পর্কের, দ্বিপর্বিষক চরণের ছন্দ বলা চলে। তাহা ছাড়া, ইহা যদি একাদশাক্ষর সংস্কৃত ছন্দই হয়, তাহা হইলেও ইহাকে তৎসম মাত্রাছন্দের পর্যায়েই ফেলা উচিত।

(১৪) ষষ্ঠাত্মিক বা অষ্টমাত্মিক অনেক ত্রিপদী পয়ারেও মাত্রাছন্দের বেশ বর্তমান। এই সমস্ত ছন্দকে মাত্রাবৃত্ত ও অক্ষরবৃত্ত দুই-ই বলা চলে, যেমন,

(১) লতা তরু যত | দেখে শত শত | অকালে খসিছে | পাতা

রবির কিরণ | না হয় ফুটন | মেঘগণ দেখে | রাতা

(২) সম্মুখে চারু ঘট | আদি চারু পট

পড়িয়া স্বস্তি ঋদ্ধি বিধি

সঙ্কল্প সমাচরি | সন্ধ্যাধিবাস করি

বিধান-বিজ্ঞ তাল বিধি

[গ] পয়ার ছন্দ (অক্ষরবৃত্ত, বিলম্বিত লয়ের তাল-প্রধান ছন্দ)

(i) পয়ার ছন্দের দীর্ঘ মূল পর্ব কেবল স্বরাস্ত অক্ষরে গঠিত ; এই পর্ব দেখিয়া পর্বের অক্ষর ও মাত্রা স্থির করিতে হয় ; (ii) এই ছন্দের পর্বগুলি ছয়, আট বা দশ মাত্রার অক্ষর লইয়া গঠিত ; (iii) ইহাতে সব অক্ষরের উচ্চারণ হ্রস্ব, কেবল একাঙ্করী হলন্ত বা যোগিক স্বরাস্ত অক্ষর বা শব্দান্তের হলন্ত বা যোগিক স্বরাস্ত অক্ষরের উচ্চারণ দীর্ঘ ও দুই মাত্রা ; (iv) ইহার চরণ সাধারণ পয়ার, মহাপয়ার, ত্রিপদী বা চৌপদীতে রচিত ; (v) ইহার পর্বোচ্চারণের লয় ধীর বা বিলম্বিত ; (vi) সর্বোপরি ইহার সমগ্র চরণে একটি স্রের টান বা তান বর্তমান।

এইরূপ ছন্দের ছন্দোলিপি করিতে হইলে প্রথমতঃ যতি অনুসারে পর্ব-বিভাগ করিতে হয় : কোন পর্ব কত মাত্রার অক্ষর লইয়া গঠিত তাহা নির্দেশ করিতে হয় : কোন হ্রস্ব অক্ষর হ্রস্ব বা দীর্ঘ উচ্চারিত হয় তাহা চিহ্ন দিয়া উপরে নির্দেশ করিতে হয়। চরণে কয়টি পর্ব আছে, তাহারও উল্লেখ করিতে হইবে। এই ছন্দের লয় বিলম্বিত এবং ইহা তান প্রধান—ছন্দের অন্ত্যন্ত লক্ষণ নির্ণয় করিয়া এই লক্ষণের কথাও উল্লেখ করিতে হয়।

পয়ার ছন্দের নানা প্রকারভেদ আছে : ইহা কখনও পয়ার, কখনও মহাপয়ার, কখনও ত্রিপদী (লঘু বা দীর্ঘ), কখনও চোপদী (লঘু বা দীর্ঘ) : ইহাই সমিল বা অমিল অমিত্রাক্ষর। গৈরিশ ছন্দ, মুক্তক ছন্দও ইহারই প্রকারভেদ। ছন্দোলিপি করিয়া সর্ব-শেষে ইহা কোন প্রকার পয়ার তাহা উল্লেখ করিতে হয়। নিম্নে পয়ার ছন্দের বিভিন্ন ছন্দোলিপি প্রদত্ত হইল।—

(১) $\begin{array}{cccccccc} \parallel & | & | & | & | & \parallel & | & | & | & | \\ \text{সেই ঘাটে থেয়া দেয়} & | & \text{ঈশ্বরী পাটনী} & | & \dots & \text{চ} & + & \text{৬} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccc} \parallel & | & | & | & | & | & \parallel & | & | \\ \text{স্বরায় আনিল নোকা} & | & \text{বামা স্বর শুনি} & \parallel & \dots & \text{চ} & + & \text{৬} \end{array}$

ইহাতে প্রতি চরণে দুইটি পর্ব, প্রথম পর্ব আট, দ্বিতীয় ছয় মাত্রার। চরণ দুইটি সমপদী ও মিত্রাক্ষর। এই ছন্দের লয় বিলম্বিত এবং চরণ জুড়িয়া একটি সুরের টান আছে, অতএব ইহা বিলম্বিত লয়ের তানপ্রধান সাধারণ পয়ার ছন্দ।

(২) $\begin{array}{cccc} \text{সুখের লাগিয়া} & | & \text{এবর বাঁধিত} & | \\ \text{অমিয়া সাগরে} & | & \text{সিনান করিতে} & | \\ \text{সকলি গরল ভেল} & & & \end{array}$

পর্ব—যথাক্রমিক। চরণ—ত্রিপদিক, মিত্রাক্ষরযুক্ত। শেষের পর্বের মাত্রাসংখ্যা আট—ইহা ৬+৬+৮ মাত্রার ত্রিপদী পয়ার। লয়—বিলম্বিত।

(৩) $\begin{array}{cccc} \text{অক যে, কি রূপ কভু} & | & \text{তার চক্ষে ধরে} & \dots & \text{চ} & + & \text{৬} \\ \text{নলিনী ?} & | & \text{রোধিল বিধি} & | & \text{কর্ণ পথ বার,} & \dots & \text{চ} & + & \text{৬} \\ \text{লভে কি সে সুখ কভু} & | & \text{বীণার সুস্বরে ?} & \dots & \text{চ} & + & \text{৬} \\ \text{কি কাক কি পিকধ্বনি} & | & \text{সমভাব তার।} & \dots & \text{চ} & + & \text{৬} \end{array}$

পর্ব বিভাগ—আট+ছয় মাত্রা। চরণ দ্বিপদিক, মিল পর্যায় সম। এই ছন্দে ছেদ ও যতির অমিত্রতা আছে, অতএব ইহা অমিত্রাক্ষর ছন্দ; ভাব প্রবাহমান, পাঠের রীতি যতিঅনুসারে নয়, ছেদ অনুসারে। ইহা পর্যায়সম মিল যুক্ত (ক-থ-ক-থ) অমিত্রাক্ষর।

(৪) যোজন সহস্র কোটি পরিধি বিস্তার	· ৮+৬
বিস্তৃত সে রসাতল বিধূনিত সদা ;	.. ৮+৬
চারিদিকে ভয়ঙ্কর শব্দ নিরন্তর	· ৮+৬
সিন্ধু আঘাতে স্বতঃ নিয়ত উথিত।	· ৮+৬

পর্ব—আট ও ছয় মাত্রার। চবণসজ্জা সাধারণ পয়ারের অনুরূপ, কিন্তু চরণান্তিক মিল নাই। ইহা ঠিক অমিত্রাক্ষর ছন্দও নয়, কারণ ছন্দ ও যতির অমিত্রতা ইহাতে নাই, চারিটি পংক্তির মধ্যে একটি ভাব সীমাবদ্ধ। হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় এইরূপ ছন্দে অমিত্রাক্ষর ছন্দের আদর্শ ফুটাইতে চাহিয়াছিলেন; ইহাতে অমিত্রাক্ষরের আদর্শ পরিস্ফুট হয় নাই। চতুর্থ চরণের প্রথম পর্বটি; পয়ারের রীতি অনুসারে ছন্দোদ্রষ্ট।

(৫) গিরিধারী, নাহি বাহুবল তব	৪+৮
চাহ বুঝাইতে আমি বলাধিক।	.. ৬+৬
ক্ষত্রিয় সমাজে কথা বটে সম্মানসূচক,	· ৬+৮
ছল নহি আমি— অতি ছল তুমি,	.. ৬+৬
মুক্ত কর্তে করি হে স্বীকাব।	... ৪+৬

পর্ব—চার, ছয়, আট মাত্রার। প্রতি চরণ দ্বিপর্বিক, কিন্তু কোন চরণেই পর্ব সম্মিতি নাই : চরণান্তিক মিলও নাই। চরণগুলিতে পর্বগুলির মাত্রা সংখ্যা—যথাক্রমে ৪+৮, ৬+৬, ৬+৮, ৬+৬, ৪+৬। এই ছন্দে ভাব অনুযায়ী অর্থাৎ স্বাসযতি বা ছন্দ অনুযায়ী পংক্তিগুলি সাজানো হইয়াছে। ইহা এক প্রকার ভঙ্গ-চরণ অমিত্রাক্ষর ছন্দ - পর্বের মাত্রা সম্মিতি, প্রতি চরণের মাত্রা সম্মিতি, চরণান্তিক মিল কিছুই ইহাতে নাই; ইহাকে কেহ কেহ মুক্তছন্দও বলেন। নাট্যকার গিরিশচন্দ্র এইরূপ ছন্দের প্রবর্তক বলিয়া ইহাকে গৈরিশ ছন্দও বলা হয়।

(৬) সিন্ধু মাতৃপাণি	.. —+৬
চিন্তাতপ্ত ভালে তার তালে তালে বারম্বার হানি,	· ৮+১০
সর্বোজ্ঞে সহস্রবার দিয়া তারে স্নেহময় চুমা,	৮+১০
বলো তারে 'শান্তি, শান্তি' - বলো তারে, ঘুমা, ঘুমা, ঘুমা।	৮+১০

পর্ব—আট ও দশ মাত্রার। প্রতি চরণ (প্রথম চরণটি ব্যতীত) দ্বিপর্বিক—
৮+১০—এই মাত্রা সঙ্কেতে সজ্জিত; চরণান্তিক মিলও আছে। কিন্তু পয়ারের মত চরণ শেষে ভাব পরিসমাপ্ত নয়, প্রবহমাণ : চতুর্থ চরণের

শেষে পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়াছে। ইহার লয় বিলম্বিত, চরণে পয়ারের মত টানও আছে। অতএব এই ছন্দ বিলম্বিত লয়ের প্রবহমান মহাপয়ার ছন্দ।

(৭) রবি অন্ত যায়।

...৬

অরণ্যেতে অন্ধকার। আকাশেতে আলো। ...৮+৬

সন্ধ্যা নত আধি।

...৬

ধীরে আসে। দিবার পশ্চাতে।

...৪+৬

এই ছন্দের পর্বগুলি, চার, ছয়, আট মাত্রার। চরণগুলি অসমপদিক, প্রথম চরণে একটি ষষ্ঠাত্মিক পর্ব, দ্বিতীয় চরণে দুইটি ষষ্ঠাত্মকে ৮+৬ মাত্রার পর্ব, তৃতীয় চরণে ষষ্ঠাত্মিক একটি পর্ব, চতুর্থ চরণে ৪+৬ মাত্রার দুইটি পর্ব। এই ছন্দের পর্বগুলি বিলম্বিত লয়ে উচ্চারিত, চাল দ্বৈমাত্রিক পয়ার জাতীয়। কিন্তু পয়ারের চরণগত পর্বসম্মিতি, চরণান্তিক মিল, স্তবক গঠনেব আদর্শ কিছুই নাই। অতএব ইহাকে ‘মুক্তক ছন্দ’র পর্যায়ভুক্ত করা যায়।

বলবন্ত বা মাত্রাবন্ত-বেশী অক্ষরবন্ত :

(৮) / | | | || / | | | || / | | | || / | |
ঠুকে তাল আঁখি লাল। কি করাল মৃতি।

মহাকায হরি প্রায়। যেন পাষ স্ফুর্তি।

(রঙ্গলাল)

আদি অক্ষরে বাঙালীর সাধারণ উচ্চারণ অল্পযায়ী ঝোঁক (স্বাসাঘাত) থাকিলেও, এই ছন্দ স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দের নিয়ম রক্ষা করে না ; প্রায় প্রতি পর্বেই তিন অক্ষর, তিন মাত্রা হইয়া যায়। ইহা একরূপ পয়ার ছন্দ, নাম মালঝাঁপ পয়ার। ইহাতে প্রতি চরণের চতুর্থ, অষ্টম ও দ্বাদশ অক্ষরে মিল থাকে।

(৯) / | | | | | / | | | || / | | | || ||
ফেলে অস্ত্র লোফে বীর। মারে মাল সাট।

/ | | | | | | | || / | | | || ||
বিপক্ষ মারিতে বীর। জুড়ি লেক নাট।

এই ছন্দটির প্রথম চরণ পাঠ করিলে মনে হয়, ইহা স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দ, কিন্তু দ্বিতীয় চরণ পাঠ করিলেই পয়ারের টান বেশ বুঝা যায়। স্বাসাঘাতের নিয়মে প্রথম চরণও ছন্দোচ্ছিন্ন হয়। অতএব ইহা আট+ছয় মাত্রার প্রচলিত পয়ার ছন্দ।

অধ্যাপক তারাপদ ভট্টাচার্য মহাশয়, মালঝাঁপ পয়ার ও তরল পয়ারকে মাত্রাবৃত্তের অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন। অবশ্য মাত্রাবৃত্তের নিয়ম অনুযায়ী উভয় ছন্দকেই চতুর্শ্রীত্বিক, চতুস্পর্কিক (শেষ পর্ব অপূর্ণগদ্যী) ছন্দরূপে পাঠ করা যায়, কিন্তু একটু কান পাতিয়া শুনিলেই বুঝা যায়, এখানে যুক্তাক্ষরের পূর্ব অক্ষরটি 'অস্বাভাবিকভাবে দীঘ হয না। ইহা স্বাভাবিক উচ্চারণভঙ্গিতেই পাঠ্য এবং সমগ্র চরণে টানও আছে। অতএব ইহাদিগকে মাত্রাবৃত্ত-বোঁ পয়ার ছন্দ বলা চলে।

(১০) তরল পয়ার

দেখ দ্বিজ মনসিঙ | জিনিয়া মুরতি ৮+৬

পদ্মপত্র যুগ্ম নেত্র | পবণযে শ্রুতি ৮+৬

তরল পয়াবে প্রতি চরণের চতুর্থ ও অষ্টম অক্ষরে মিল থাকে।

(১১) মালঝাঁপ পয়ার

কোতোয়াল যেন কাল | খাড়া ঢাল ঝাঁকে।

ধরি বাণ খরশান | হান হান হাকে ॥

বাঙলা ছন্দের ইতিহাস ও বাঙলার ছান্দসিক কাব

প্রাচীন বাঙলায় তিন প্রকার ছন্দের প্রচলন ছিল—গেয় কবিতার ‘পদ-ছন্দ’, গাথা কাব্যের ‘পয়ার ছন্দ’ এবং লৌকিক ‘ছড়ার ছন্দ’। ইহাদের মধ্যে ‘পদ-ছন্দ’কে তৎসম, ‘পয়ার ছন্দ’কে তদ্বব এবং ‘ছড়ার ছন্দ’কে আমরা দেশজ ছন্দ বলিয়া অভিহিত করিয়াছি এবং দেখাইয়াছি, পদ-ছন্দ সংস্কৃতের ‘জাতি’ বা প্রাকৃত-অপভ্রংশের মাত্রাছন্দেরই ছবছ প্রতিক্রম। প্রাচীন চর্যাঙ্গীতিকাষ এবং মধ্যযুগীয় ব্রজবুলিতে এই মাত্রাছন্দেই অল্প গান রচিত হইয়াছে। এই সকল গানের মাত্রা গণনার পদ্ধতিও সংস্কৃত-প্রাকৃতের অনুসারী।

কিন্তু উচ্চারণগত অন্তরূপ বিশিষ্টতার জন্য এইরূপে মাত্রাগণনা এদেশে ক্রমে শিথিলাদর হয় এবং হ্রস্ব-দীর্ঘভেদে প্রত্যেকটি স্বরধ্বনি এক মাত্রার, একাক্ষরী শব্দের অন্তর্গত স্বরটি দুই মাত্রার এবং পদান্তের হলন্ত বা যোগিক স্ববাক্ষ অক্ষরের স্বরের উচ্চারণ দুই মাত্রাব হইয়া দাঁড়ায়। ইহার ফলে বাঙলা ছন্দেও রূপান্তর ঘটিতে থাকে। ক্ষয়মাণ অক্ষর গণনার রীতি অনুসারে প্রাচীন ‘মাত্রাছন্দ’ নতন অক্ষরবৃত্ত ‘পয়ার ছন্দে’র রূপ ধারণ করে: প্রাচীন ‘পজ্জাটিকা’ বা ‘পাদাকুলক’ বা ‘অতিশঙ্কবী’ ছন্দ দুই একটি মাত্রাভ্রষ্ট হইয়া পয়ার ছন্দে পরিণত হয়। পয়ার ছন্দ বাঙালীর নিজস্ব সৃষ্টি। এই ছন্দেই মধ্যযুগের অধিকাংশ বাঙলা কাব্য, রামায়ণ, মহাভারত, মঙ্গল কাব্য, চরিত-কাব্য ইত্যাদি রচিত হইয়াছে।

ছড়ার ছন্দের উৎপত্তি সম্পর্কে দুইটি মতবাদ প্রচলিত আছে। ডাঃ স্কুমার সেন মনে করেন, বাঙালীর উচ্চারণ প্রণালী অনুযায়ী আদি অক্ষরে প্রবল স্বাসাধাতের দকণ এবং পদান্তের অ-কারের লোপের দরশ শব্দ দ্বিমাত্রিকতা-প্রবণ হওয়ায় বল-প্রধান নাচনি ছড়ার ছন্দের উদ্ভব হইয়াছে :

মোড়শ শতাব্দীর মধ্যভাগে রাঢ়ীতে পদে আদি স্বরাধাত ও অন্ত্য অ-কার লোপ প্রতিষ্ঠিত হইলে পর ঝোঁক-দেওয়া নাচনি ছড়ার ছন্দ ত্রিপদীর দলে স্থান পাইল। তবে ছন্দটির মেয়েলি সুর ও খেয়ালি চাল বৈষ্ণব কবিসমাজের বাহিরে সমাদর পায় নাই।^১

রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ কবিগণের সিদ্ধান্ত আবার অন্তরূপ। রবীন্দ্রনাথ মনে করেন, চলতি ভাষার স্বভাব রক্ষা করিয়া যে ছড়ার ছন্দ, তাহা অতি প্রাচীন (দ্রষ্টব্য ‘বাংলা ভাষা পরিচয়’)। ডাঃ অমূল্যধন মুখোপাধ্যায় মহাশয়ও বলেন .

স্বাসাযাত-প্রধান ছন্দ বাংলা কাব্যের একটি সুপ্রাচীন ধারা।...ইহার ইতিহাস সম্ভবতঃ ছন্দের সনাতন ধারার সহিত সংশ্লিষ্ট, অনার্যদের নাচ ও গানের তালের সহিত ইহার খুব মিল দেখা যায়।^১

আমরাও এই মতটিকে সমর্থন করি। এই ছন্দ দেশজ ছন্দ : অনার্যদের ‘টাক-ডুমা-ডুম’ টাক ও মাদলের বাজ এবং ‘লাক্-চড়া-চড়’ নাচুনি ছন্দের চালের সহিত ইহার সাদৃশ্য আছে। যদিও এই ছন্দ শিল্প ভাষার কাব্যে তেমন ব্যবহৃত হয় নাই, তথাপি ইহার শক্তি অসাধারণ। মাত্রা বা পয়ার ছন্দ হইতে ইহার উৎপত্তি হয় নাই, বরং যখনই মাত্রা বা পয়ার চতুর্ভুক্তিক পর্বে পাইয়াছে, তখনই তাহাতে ছড়ার ছন্দের দোল লাগিয়াছে।

যাহা হউক, এই তিন প্রকারের ছন্দ লইয়াই প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় বাঙলা কাব্য রচিত হইয়াছে। বর্ণনামলক গাথাকাব্যে পয়ারছন্দই সার্বভৌম সম্রাটের আসনে অধিষ্ঠিত। কৃত্তিবাস, কবিকঙ্কণ ও কালীদাসের কাব্যে পয়ারের নানারূপ রূপকল্প দেখা যায়। কৃত্তিবাস বেশির ভাগ স্থলেই প্রচলিত পয়ার ও ত্রিপদী ব্যবহার করিয়াছেন। কেবল অঙ্গদ-রায়বার অংশে ছড়ার ছন্দের দোল লাগিয়াছে। কবিকঙ্কণ মুকুন্দরামে কাঁপতাল, ভঙ্গ পয়ার, ভঙ্গ ত্রিপদী ও একাবলী (একপদী ছন্দ) প্রভৃতি নূতন ছন্দের সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। দুই একটি ধুয়ায় মাত্রাছন্দেরও ব্যবহার দেখা যায়, যেমন,

ভেদ ভয় | ভেদ ভয় ।

যো হরি | সো হরি | এক তনু ॥

কোন কোন স্থলে মাত্রাছন্দের মধ্যে স্বাসাযাত দিয়া কবিকঙ্কণ নূতন ছন্দ সৃষ্টি করিতে চেষ্টা করিয়াছেন ; যথা,

আয় | আয়রে বাছা | আয় ।

কি লাগিয়া | কান্দে বাছা | কি ধন চায় ॥

প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যে ছন্দের বৈচিত্র্য দেখা যায় রায় গুণাকর ভারতচন্দ্রের রচনায়। রবীন্দ্রনাথ বলেন, ‘ভারতচন্দ্রই প্রথম ছন্দকে সৌষম্যের নিয়মে বেধেছিলেন’। ভারতচন্দ্র নানা ভাষায় কৃতবিদ্য ছিলেন, বাঙলা ভাষার

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব—ডাঃ অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়

উপবেও তাঁহার অসাধারণ দখল ছিল। শব্দ যেন ছিল তাঁহার হাতের খেলার পুতুল, ইচ্ছামত তাকে নাচাইতে পারিতেন। তাঁহার বায়ণ্ডাকর ভাষতন্ত্র কাব্যে পয়ারছন্দের নানারূপ বৈচিত্র্য দেখা যায়। ভক্ত ত্রিপদী, লঘুভক্ত ত্রিপদী, লঘু ও দীর্ঘ চৌপদী, একাবলী, ভক্তপয়ার, মালঝাঁপ, দিগক্ষরা [দশাক্ষরা ছন্দ]—পয়াবের নানা রূপকল্প ভারতচন্দ্র রচনা করিয়াছেন। সংস্কৃত হইতেও তিনি ভূজঙ্গপ্রযাত, তোটক, তুণক, পঞ্চচামর (দ্রষ্টব্য 'নাগাষ্টক') প্রভৃতি ছন্দ বাঙলা ভাষায় প্রবর্তন করেন। স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দকেও তিনি বিশিষ্ট সাহিত্যিক রূপ প্রদান করিতে চেষ্টা করেন :

‘আমার উমা । ‘মেঘেব চড়া । ‘ভাঙ্গড পাগল । ‘ওই না বুড়া
‘ভারত কহে । ‘পাগল নহে । ‘ওই ভুবনে । ‘স্বব লো

মাত্রাছন্দেরও বিশিষ্ট রূপ ভারতচন্দ্রের কাব্যে দুলভ নহ। বাঙালীর সাধারণ উচ্চারণ-ভঙ্গির বিকৃতি সাধন করিয়া, সংস্কৃত উচ্চারণ অনুসারে দীর্ঘ-স্বরকে দীর্ঘ ধরিয়া মাত্রাছন্দ সৃষ্টি করাতে ভারতচন্দ্রের কাব্যে বৈচিত্র্য সৃষ্টি হইলেও, এ ধরনের মাত্রাছন্দ তেমন সমাদৃত হয় নাই।

উনবিংশ শতাব্দীতে বাঙলা দেশ ইংবাজি সাহিত্যের সংস্পর্শে আসে। তখন হইতে এদেশের জীবনে নানাদিক হইতেই একটা বিদ্রোহের সুর বাজিতে থাকে। কাব্যেও এই বিপ্লব উল্লেখযোগ্য ছন্দের শৃঙ্খল মোচন : পরিবর্তন সূচনা কবে। মিত্রাক্ষর পয়ারের বন্ধন ছিন্ন করিয়া মাইকেলের অমিত্রাক্ষর মাইকেল অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রবর্তন করেন : অমিত্রাক্ষর ছন্দ এদেশে ছন্দোমুক্তির উল্লাস জাগাইয়া তোলে। ডাঃ রাজেন্দ্র লাল মিত্র বলেন :

It is the first and most successful attempt to break through the jangling monotony of the ‘পয়ার’.

তৎকালে অনেকে অমিত্রাক্ষর ছন্দেব নিন্দা করিলেও কালক্রমে ইহা এদেশের কবিদের মধ্যে নব নব প্রেরণা সঞ্চাব করিতে সমর্থ হয়। হেমচন্দ্র, নবীনচন্দ্র প্রমুখ কবিও অমিত্রাক্ষর ছন্দে কাব্য রচনা করেন।

মাইকেল মধুসূদন যেমন এদেশে অমিত্রাক্ষর ছন্দের প্রবর্তক, চতুর্দশপদী সনেটের রূপকল্পটিও এদেশীয় ভাষায় তাঁহারই সৃষ্টি। ছন্দের দিক হইতে এ দুইয়ের প্রবর্তনাতে তাঁহার কীর্তি অবিস্মরণীয়।

মধুসূদনের পরে বাঙলা ছন্দের অত্যাশ্চর্য্য বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। তানপ্রধান, ধ্বনিপ্রধান এবং স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দের

প্রত্যেকটি বিভাগেই রবীন্দ্রনাথ নূতন নূতন বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিয়াছেন। মধুমদন

বাঙলা ছন্দে

রবীন্দ্রনাথের দান

প্রবর্তিত প্রবহমাণ অমিত্রাক্ষর ছন্দকে তিনি নূতন শক্তি দান

করিয়াছেন। সমিল অমিত্রাক্ষর ছন্দ রচনায় রবীন্দ্রনাথ

অদ্বিতীয়। মহাপয়ারের চরণে তিনি এই ছন্দ যোজন

করিয়াছেন। অসমচরণ সমিল প্রবহমাণ ছন্দ এক নবতম রূপ লাভ করিয়াছে

‘বলাকা’ কাব্যের ছন্দে। এখানে একদিকে যেমন তিনি চরণকে পর্ব-সম্মিতি

হইতে মুক্ত করিয়াছেন, তেমনি আবার পর্বগুলিকেও চার, ছয়, আট বা

দশ মাত্রার করিয়া গঠন করিয়াছেন, অর্থাৎ পর্বকেও মাত্রা-সম্মিতি রক্ষার

‘আবশ্যকতা’ হইতে মুক্ত করিয়া দিয়াছেন। তানপ্রধান ছন্দে আরও বৈচিত্র্য

সৃষ্টি হইয়াছে অসমচরণ, অমিল, স্তবক-বন্ধনমুক্ত প্রবহমাণ ছন্দ রচনায়।

সংস্কৃতের ‘বিষম বৃত্ত’ এই সকল ছন্দে নূতন রূপে ভূষিত হইয়াছে।

ইতিপূর্বে মাত্রাছন্দ রচনায় কবিগণ সংস্কৃত বা প্রাকৃত-অপভ্রংশের নির্দিষ্ট

উচ্চারণ রীতি অনুসরণ করিতেন। বাঙালীর উচ্চারণ-ভঙ্গির সহিত তাহাদের

সঙ্গতি না থাকায়, এই ছন্দে কেবল ব্রজবুলিতে একঘেয়ে বৈষ্ণব পদাবলীই রচিত

হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথ নূতনভাবে মাত্রাছন্দের প্রাণ প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন। এই

ছন্দে কবিতা রচনায় তিনি হ্রস্ব স্বরকে একমাত্রিক এবং যুগ্মস্বরকে (হলন্ত অক্ষরও

ইহার অন্তর্গত) দ্বিমাত্রিক রূপে উচ্চারণ করিবার রীতি প্রবর্তন করিয়াছেন।

প্রাচীন মানাছন্দকে এষ্ট প্রকার একটি নির্দিষ্ট উচ্চারণ-রীতির উপর প্রতিষ্ঠিত

করায়, এই ছন্দ নব নব রূপে আধুনিক কবিতায় ছন্দায়িত হইবার সুযোগ লাভ

করিয়াছে। বর্তমান কালের ধ্বনি-প্রধান ছন্দের জনক রবীন্দ্রনাথ। তিনি

একদিকে যেমন এই ছন্দ নূতন করিয়া প্রবর্তন করিয়াছেন, তেমনি আবার

ইহার অশেষ বৈচিত্র্যও সম্পাদন করিয়াছেন। অযুগ্ম মাত্রার নূতন নূতন চালের

মাত্রাছন্দ রবীন্দ্রনাথেরই নতন সৃষ্টি। দুই ও তিনের বিজোড় সংখ্যা মিলাইয়া

যে ছন্দ রচনার পদ্ধতি প্রাচীন বাঙলায় কোন কোন মাত্রাছন্দে দেখা যাইত,

রবীন্দ্রনাথ তাহাকেই বিজোড় মাত্রার নূতন ছন্দ রচনায় যোজনা করিয়াছেন। যেমন,

তিন মাত্রার ছন্দ (ছয় মাত্রায় পরিপূর্ণতা, শেষ পর্ব অপূর্ণপদী, তিন মাত্রা)

আঁধার রজনী | পোহাল.

জগৎ পুরিল | পূলকে ।

বিমল প্রভাত | কিরণে

মিলিল দ্যলোক | ভুলোকে ।

পাঁচ মাত্রার ছন্দ

এই রজনী | একা কাটাতে | ভালো লাগে না
তার কথাটি | ভেবে ভেবে যে | মন মানে না

সাত মাত্রার ছন্দ

এমনি দুই পাখী | দৌহারে ভালবাসে | তবুও কাছে নাহি | পায়
খাঁচার ফাঁকে ফাঁকে | পরশে মুখে মুখে | নীরবে চোখে চোখে | চায়
রবীন্দ্রনাথ মাত্রাছন্দের গতিশীলতাও লক্ষ্য করিয়াছিলেন। তিনি বলিতেন, বিজোড় মাত্রার পর্ক কেবলই চলে। মাত্রাছন্দেও তিনি প্রবহমাণতা আনয়ন করিয়াছিলেন, বিজোড় মাত্রার পর্ক গঠন করিয়া। ‘সাগরিকা’য় মাত্রাছন্দের এই প্রবহমাণতা লক্ষণীয়।

স্বাধাঘাত-প্রধান ছন্দকেও রবীন্দ্রনাথ গভীর ভাবের কাব্য রচনায় প্রয়োগ করিয়াছেন। নানুনি ছন্দও যে অনেক সময় তাহার লঘু চপল ভঙ্গি পরিত্যাগ করিয়া গভীর হইয়া উঠিতে পারে, ‘ক্ষণিকা’ ও ‘খেয়া’ কাব্যে রবীন্দ্রনাথ তাহার প্রচুর দৃষ্টান্ত দেখাইয়াছেন। এই ছন্দকে অবলম্বন করিয়া কবি ‘খেয়া’ কাব্যে মহাজীবনের পথের পথিক হইয়াছেন: ‘দিনের শেষে ঘুমের দেশে ঘোমটা পরা ওই ছায়া’ তাহার মন ভুলাইয়াছে। তিনি বুঝিয়াছেন, তাহার প্রিয়তম ভগবানের গলার মালা, মালা নয়,

এতো মালা | নয় গো এষে | তোমার তর | বারি।

জলে ওঠে | আগুন যেন | বজ্র সম | ভারি,

(এ যে) তোমার তর | বারি।

ছড়ার ছন্দ লইয়া রবীন্দ্রনাথ অন্তরূপ পরীক্ষাও চালাইয়াছেন। কবি-কৌশলে এ ছন্দকেও যে প্রবহমাণ করিয়া তোলা যায়, তাহার স্বাক্ষর রহিয়াছে ‘পলাতকা’ কাব্যে। আচার্য্য প্রবোধকুমার সেন ‘পলাতকা’র ছন্দকে বলিয়াছেন ‘স্বরবৃত্ত মুক্তক’।

বাঙলা সাহিত্যে গদ্য কবিতার প্রতিষ্ঠাতাও রবীন্দ্রনাথ। ‘লিপিকা’য় তিনি যে বৃত্তগন্ধি গদ্য (Rhythmic prose) ব্যবহার করিয়াছিলেন, তাহারই শিল্পিত রূপ দিয়া তিনি গদ্য কবিতা রচনা করিয়াছেন ‘পুনশ্চ,’ ‘শেষ সপ্তক,’ ‘শ্রামলী’ প্রভৃতি কাব্যগ্রন্থে। এই সকল কবিতার ছন্দই প্রকৃত মুক্তক ছন্দ (free verse); এখানে যৌথিক গদ্যই ভাব প্রকাশের বাহন, কিন্তু সে গদ্য

সাধারণ গল্প নয়, যে গল্পের দেহে ও রক্তে ছন্দের দোলা মিশানো—সেই গল্প। এই ছন্দে রবীন্দ্রনাথ,—

‘আকবর বাদশার সঙ্গে

হরিপদ কেরাণীর কোন ভেদ নেহ’ —

—এই মহাসত্যটি আবিষ্কার কবিযাছেন। এইভাবে রবীন্দ্রনাথের নানামুখী দানে বাঙলা কাব্যের ছন্দ সমৃদ্ধ হইয়াছে।

বাঙলা ছন্দের আলোচনায় রবীন্দ্রনাথের সমকালীন আর এক ছান্দসিক কবির নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য তিনি ‘ছন্দের বাত্‌কর’ সত্যেন্দ্রনাথ

দত্ত। বাঙলা ভাষার খাঁটি বাগ্‌ধাবাকে উদ্ধার কবিয়া,
 ছন্দের বাত্‌কর তিনি তাহাকে ছন্দের সহিত যুক্ত করিয়াছেন। বিশেষ
 সত্যেন্দ্রনাথ

করিয়া স্বরবৃত্ত ও মাত্রাবৃত্ত ছন্দ লহয়া তাহার পরীক্ষা-নিরীক্ষা অবিস্মরণীয়। তিনি সংস্কৃত হইতে কচিবা, মালিনী, মন্দাক্রান্তা, পঞ্চচামর, শাদ্দুল-বিক্রীড়িত প্রভৃতি ছন্দ প্রবর্তন করিয়াছেন আবার ইংবাজিৎ Iambic, Trochaic ছন্দকেও বাঙলা স্বরবৃত্ত ছন্দের ছাঁচে ঢালিয়া কবিতা বচনা করিয়াছেন। সত্যেন্দ্রনাথের সন্ধ্যাপেক্ষা বড় কৃতিত্ব স্বাসাধাত-প্রধান ছন্দ রচনা। তিনি মনে কবিতেন, বলবৃত্ত ছন্দ বাণ্যার প্রাণপার্থী। সাধারণ বলবৃত্ত ছন্দ রচনাতে তো বটেই, স্বরবৃত্তবোঁ মাত্রাছন্দ বচনাতেও সত্যেন্দ্রনাথ অদ্ভুত কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন। তাহার ‘ওই সিন্ধুর টিপ্‌ সিংহল দ্বীপ কাঞ্চনময় দেশ’, ‘হরমুকুট হরমুকুট ভূস্ববগের স্রমেবকুট,’ ‘পান্‌ বিনে ঠৌট রাঙা চোখ কালো ভোমরা’—প্রভৃতি স্বাসাধাতযুক্ত মাত্রাবৃত্ত বাঙলা ছন্দে নানাক্রপ বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিয়াছে।

সত্যেন্দ্রনাথের পরে ছন্দ সৃষ্টিতে তেমন নূতন বৈচিত্র্য কেহ প্রদর্শন করিতে পারেন নাই। আধুনিক কবিগণ রবীন্দ্রনাথ প্রবর্তিত ছন্দোধারারই অন্তরঙ্গ করিতেছেন। মুক্তক গল্প কবিতা রচনাতেই অনেক কবি অধিকতর মনোযোগী হইয়াছেন এবং গল্প কবিতায় চরণান্তিক মিল দিয়া নানা প্রকার বৈচিত্র্য সৃষ্টি করার প্রয়াসও চলিয়াছে। তথাপি বাঙলা ছন্দ উল্লেখযোগ্য নূতন রূপ পরিগ্রহ করে নাই। বাঙালী আজ নূতন ছন্দোমূর্ত্তির প্রত্যাশা করিতেছে—সে প্রত্যাশা অপূর্ণ থাকিবে না।

সাহিত্যের অলঙ্কার

সাহিত্যের অলঙ্কার

অলঙ্কারের সংজ্ঞার্থ ও স্বরূপ

{অলঙ্কার কাব্যকলার রূপকার।} শব্দটি নানার্থবোধক। {প্রচলিত অর্থে অলঙ্কার অঙ্গ-প্রসাধক ভূষণ। কেয়ুর, কুণ্ডল, কণ্ঠহার—কেশ-বিন্ধ্যাস, বেশ-বিন্ধ্যাস—অলকা-তিলকা সব কিছুই অলঙ্কার। অলঙ্কারদ্বারা বিভূষিত হইলে দেহের সৌষ্ঠব বৃদ্ধি পায়, স্বাভাবিক সৌন্দর্য সুন্দরতর শোভা ধারণ করে। কাব্যালঙ্কারও কাব্যকে অপূর্ণ শোভায় মণ্ডিত করে। অলঙ্কার শব্দার্থময় কাব্যদেহের শোভাবর্দ্ধক—তাহাব প্রসাধন-সামগ্রী। তাই বলা হয়, ‘অলঙ্কারা অস্ত্র কটক-কুণ্ডলাদিবৎ’।}

কিন্তু অলঙ্কার-প্রস্থানের কোন কোন আচার্য্য ‘অলঙ্কার’ কথাটিকে এই সঙ্কীর্ণার্থে গ্রহণ করেন নাই। তাঁহারা লক্ষ্য কবিগোষ্ঠী, অলঙ্কার কটক-কুণ্ডলাদির মত বহিরঙ্গ সাজ-সজ্জাই মাত্র নয়, ইহা কাব্যের অঙ্গভূত লাবণ্য। এই ‘লাবণ্যই’ কাব্যের সৌন্দর্য্য। এ সৌন্দর্য্য বাইরের অলঙ্কার হইতে পৃথক, ইহাব অভাব ঘটিলে তথাকথিত কোন কাব্যালঙ্কারই কাব্যদেহের শোভা বর্দ্ধন করিতে পারে না। আচার্য্য বামন তাই অলঙ্কারের এক নূতন সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়া বলিলেন, ‘সৌন্দর্য্যমলঙ্কারঃ’—সৌন্দর্য্যই অলঙ্কার।)

কিন্তু অলঙ্কারের এই প্রসারিতার্থ সংজ্ঞিত করিলেও, আচার্য্য বামন বিশিষ্ট পদরচনারূপ ‘রীতি’কেই কাব্যের আত্মা বলিয়া ঘোষণা করিয়াছেন। অঙ্গপ্রাঙ্গ-উপমাদি অলঙ্কারকে তিনি কাব্যের অঙ্গসমুদ্বৃত্ত সৌন্দর্য্য বলিয়া স্বীকার করেন নাই। অলঙ্কারকে ইহাবা কাব্যের সর্ব্বঙ্গ বলিয়া মনে করিয়াছেন, তাঁহারাও অলঙ্কারের গুণার্থ্য্য ঐশ্বর্য্য বর্ণনা করিতে পারেন নাই; প্রাক্কালকালেই অলঙ্কারকে কাব্যদেহের ‘শোভাকর ধর্ম্ম’ রূপেই দেখিয়াছেন। বরং অলঙ্কারকে অভিনব মহিমায় প্রতিষ্ঠিত কবিগোষ্ঠী ধনিবাদের সমর্থক আচার্য্যবৃন্দ। ধনভালোকের কারিকা, বৃত্তি ও টীকাতে অলঙ্কারের এক নূতন তাৎপর্য্য উদ্ঘাটিত হইয়াছে।

ধ্বনিবাদীরা ধ্বনিকে কাব্যের আত্মা বলিয়া ঘোষণা করিয়া, এইরূপে ‘ধ্বনি’র সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়াছেন,—

যত্রার্থঃ শব্দো বা তমর্থমুপসর্জনীকৃত-স্বার্থো^১ ।

ব্যঙ্কঃ কাব্যবিশেষঃ স ধ্বনিরিত্তি স্মৃতিভিঃ কথিতঃ ॥^২ .

—যেখানে কাব্যের অর্থ ও শব্দ নিজের অর্থকে অপ্রধান করিয়া প্রতীয়মান অর্থকে প্রকাশ করে, সেখানে সেই ব্যাখ্যারূপ কাব্যবিশেষই পণ্ডিতজনকর্তৃক ‘ধ্বনি’ বলিয়া কথিত হয় ।

রসধ্বনিই ধ্বনিবাদীদের মতে শ্রেষ্ঠ ধ্বনি । কিন্তু তাঁহারা বিচার করিয়া দেখিয়াছেন ‘বস্তু’ বা ‘অলঙ্কার’-ও কখনও কখনও ধ্বনির পর্ধ্যায়ে উন্নীত হয় । কাব্যের অলঙ্কার সাধারণতঃ দৈহিক প্রসাধন সামগ্রীর মত কাব্যের বহিরঙ্গ হইয়া বিরাজ করে, সেখানে বাচ্যের শোভা সম্পাদন করিতেই তাহার শক্তি নিঃশেষ হইয়া যায় । এইরূপ অলঙ্কারকে ধ্বনিবাদীরা ‘বাচ্যালঙ্কার’ নামে অভিহিত করিয়াছেন । এ অলঙ্কার কখনও ‘অলঙ্কার্য’ হইতে পারে না । কিন্তু দুর্ঘট হইলেও এমনও কখনও কখনও হয়, যখন শ্রুতবির পদসংঘটনায় অলঙ্কার নিজেরাই অলঙ্কার্য হইয়া উঠে । তখন বহিরঙ্গ অন্তরঙ্গ হয়, শুধু তাহাই নয়, অঙ্গ যেন নিজেই অঙ্গী হইয়া উঠে । তখন আর অলঙ্কারকে ‘বাচ্যালঙ্কার’ নামে অভিহিত করা যায় না, তখন তাহাকে বলা হয় ‘ধ্বনি’, তাহার পারিভাষিক নাম ‘অলঙ্কার-ধ্বনি’ । ব্যঙ্গ্যের দ্বারা অলঙ্কারের এই উন্নয়ন সংঘটিত হয়, অথবা বলা যায়, অলঙ্কার তখন আত্মস্বরূপ দুর্লভ শোভা প্রাপ্ত হয় :

তেহলঙ্কারা ধ্বনের্ব্যাপারস্ত কাব্যস্ত বাহ্যজতাং ব্যাখ্যারূপতয়া

গতাঃ সন্তঃ স্বরূপং দুর্লভাং ছায়াং কাস্তিমাত্মরূপতাং বাস্তি ।^৩

অলঙ্কারের এই কাব্যাত্ম্য ধ্বনিবাদীদের পক্ষে অল্প কেহই প্রতিষ্ঠা করিতে পারেন নাই ।

ধ্বনিবাদীদের মতামতকে ভিত্তি করিয়া কেহ কেহ অলঙ্কারের তিন প্রকার শ্রেণীবিভাগ করিয়াছেন—বহিরঙ্গ, অন্তরঙ্গ ও মিশ্র অলঙ্কার । যে অলঙ্কারকে অতি সহজেই কাব্যে হইতে বিচ্ছিন্ন করা সম্ভব, তাহা বহিরঙ্গ

১ ধাতালোক, প্রথম উদ্ভোত, ১৩

২ ধাতালোক লোচন টীকা ২১০.

অলঙ্কার, যেমন কটক-কুণ্ডল-মাংগ্যাদি ; মিষ্ট অলঙ্কার তাহা অপেক্ষা আরও স্থূল—যেমন কেশ-বিক্রাসাদি প্রসাধন-কলা ; অন্তরঙ্গ অলঙ্কার একরূপ মেহের সহিত অবিক্ষেপ্ত হইয়াই শোভা পায়, যেমন—অলকা-স্ত্রিলকা-পত্রলেখা প্রভৃতি । শেবোক্ত অলঙ্কারই পার্থক্য কাব্যালঙ্কার ।

সাধারণভাবে অলঙ্কার কাব্যের আত্মা নয়, ইহা কাব্যের সৌন্দর্য্য-সম্পাদক ও শক্তিবর্দ্ধক । বৈচিত্র্য সৃষ্টি করাই অলঙ্কারের স্বাভাবিক ধর্ম্ম । বেশির ভাগ আলঙ্কারিকের ইহাই অভিমত । তাঁহারা বলেন,

বৈচিত্র্যমলঙ্কার ইত্যলঙ্কার সামান্ত লক্ষণম্ । বৈচিত্র্যঞ্চ

ভদ্রীবেশেষঃ প্রতীতি সাক্ষিকঃ ।^১

আচার্য্য কুন্তকও অলঙ্কার সম্পর্কে এই মতই ব্যক্ত করিয়াছেন । তাঁহার মতে ‘বক্রোক্তিঃ কাব্যজীবিতম্’—বক্রোক্তিই কাব্যের প্রাণ । কাব্যের যাবতীয় অলঙ্কার এই বক্রোক্তির অন্তর্ভূত । কুন্তকের মতে, বক্রোক্তি হইতেছে ‘বৈদগ্ধ্যভদ্রীভণিতি’—ইহা একপ্রকার বাগ্ভদ্রী । অতএব অলঙ্কারও বাগ্ভদ্রী বা উক্তি-বৈচিত্র্য বিশেষ ।

অলঙ্কারের এই সংজ্ঞার্থটিই অলঙ্কারের স্বরূপ-ব্যঞ্জক । সত্য বটে, অলঙ্কার দেহভূষণ, অলঙ্কার ‘সৌন্দর্য্য’, কখনও কখনও অলঙ্কার কাব্যাত্মা (= অলঙ্কার-ধ্বনি) কিন্তু তাহার প্রকাশ ঘটে কবির পদসংঘটনার নৈপুণ্যের মধ্য দিয়াই । উক্তি-বৈচিত্র্যের মধ্যেই অলঙ্কারের স্তূর্ধ্ব প্রকাশ । উক্তি-চাতুর্য্যেই ‘কাণা ছেলে’—‘পদ্মলোচন’ হইয়া উঠে,—অন্ধ নায়িকা রজনীর নয়নদ্বয় হয় ‘ইন্দ্রীবর সদৃশ’ (বক্রিমাত্র) । শুধু তাই নয়, রসাকর্ষণের উদ্দেশ্যে মহাকবির ‘অপৃথগ্‌যত্ন’ উক্তি-কোশলেই অলঙ্কারের ধ্বনন-ব্যাপার সম্পাদিত হয় । অতএব নিঃসংশয়ে বলা যায়, বৈচিত্র্যই অলঙ্কার ।

ইউরোপীয় আলঙ্কারিকগণও এই অর্থেই ‘অলঙ্কার’কে বলেন, ‘Figure’ বা ‘Figure of Speech’: Figure শব্দটি আসিয়াছে Latin ‘Figura’ (=Form) হইতে । ইহা সাধারণ ‘Form’ নয়,—‘Specially applied to those more striking forms that consist in a deviation from the ordinary way of speech.’ প্রাচীন আলঙ্কারিক Quintilian-ও এই অর্থেই ‘Figure’ শব্দটিকে গ্রহণ করিয়াছিলেন । Alexander Bain বলেন,

Figure হইতেছে সাধারণ কথা বলার ভঙ্গী হইতে পৃথক বিশেষ একপ্রকার বাগ্‌ভঙ্গী :

A figure of speech is a deviation from the plain and ordinary mode of speaking, with a view to greater effect.*

Aristotle-এর সময় অবশ্য 'Figure' শব্দটির প্রচলন ছিল না। অলঙ্কারকে তিনি বলিয়াছেন,—'Strange Expression'; 'By an ordinary word I mean that in everyday use; by **strange**, one which others than ourselves use. †

অলঙ্কারের প্রয়োজনীয়তা

উপরের উদ্ধৃতিগুলি হইতে বুঝা যায়, কথাকে অধিকতর শক্তিশালী এবং বৈচিত্র্যমণ্ডিত করার প্রয়োজন-বোধেই সাহিত্যে অলঙ্কারের প্রয়োগ হইয়া থাকে। অলঙ্কার-সংযোগে অতি তুচ্ছ কথাও অতিশয় শক্তি-সম্পন্ন হয়। হৃদয়ভাবকে সহজে অন্যের হৃদয়ে সঞ্চার করিতে হইলেও অলঙ্কারের প্রয়োজন। রবীন্দ্রনাথ বলেন :

হৃদয়ের ভাব উদ্বেক করিতে সাজ-সরঞ্জাম অনেক লাগে। সাহিত্যও আপন চেষ্টাকে সফল করিবার জন্য অলঙ্কারের, রূপকের, ছন্দের, আভাসের, ইঙ্গিতের আশ্রয় গ্রহণ করে।...উপমা-তুলনা-রূপকের দ্বারা ভাবগুলি প্রত্যক্ষ হইয়া উঠে। (সাহিত্যের তাৎপর্য)†

অবশ্য অনেকে আছেন, যাহারা সাহিত্য-সৃষ্টিতে অলঙ্কারের প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করেন না। তাঁহারা বলেন, এমন অনেক কাব্য আছে, যাহা নিরলঙ্কার। 'ভূষণ নাহিক কিছু তবু শোভে তত্ত্ব'—ইহা বহু প্রচলিত প্রসিদ্ধ বাক্য। অশোক কাননে একাকিনী শোকাকুলী সীতা বসিয়া আছেন, তিনি আভরণ হীন, কিন্তু 'তবুও উজ্জ্বল বন ও অপূর্ব রূপে।' রাজশেখররূত 'কপূরমঞ্জরী' নাটকের রাজাও বলিয়াছিলেন, 'কিং কজ্জং কিস্তিমেন বিরজ্জং বিহিণা'—অঙ্গের স্বাভাবিক সৌন্দর্য্যই সৌন্দর্য্য, তাহাতে কৃত্রিম অলঙ্কার যোগের প্রয়োজন কি? সেক্ষপীয়রও বলেন,

To gild refined gold, to pair † the lily,
To throw a perfume on the violet,

* English Composition and Rhetoric (Bain)

† Poetics—Chap XXI

To smoothe the ice or add another hue
Unto the rainbow, or with taper light
To seek the beauteous eye of heaven to garnish,
Is wasteful and ridiculous excess.

(কিন্তু অলঙ্কার-প্রস্থানের আচার্য্যগণ এই মতবাদকে স্বীকার করেন না। আচার্য্য বামন বলেন, ‘ন কাস্তমপি নিভূষং বিভাতি বনিতামুখম’—সুন্দর হইলেও ভূষণহীন বনিতামুখ শোভা পায় না। শুধু তাই নয়, শ্রেষ্ঠ কাব্যের দুই একটি শ্লোক বাদ দিলে দেখা যায়, অধিকাংশই অলঙ্কৃত বাক্য। কাব্য-সাহিত্যে অলঙ্কার প্রয়োগের বিরাম কোথায়? অশোক কাননের সীতা ‘পদ্মিনী পক্ষদিক্বেব বিভাতি ন বিভাতি চ’ (রামায়ণ); কালিদাসের যক্ষিনী ‘সম্ভবত্যাভরণ’—প্রিয়-বিরহে তিনি অঙ্গ হইতে সমস্ত অলঙ্কার খুলিয়া রাখিয়াছেন, কিন্তু কাব্যালঙ্কারে বিভূষিতা হইয়া তিনি হইয়াছেন, ‘চকিত হরিণী-প্রেক্ষণা’ (মেঘদূত)।) কবি Wordsworth-এর মানস-সৃষ্টি গ্রাম্য বালিকা Lucy—সে-ও আভরণহীনা, কবি তাহাকে কাব্যের অলঙ্কার-সম্ভার অপরূপ রূপবতী করিয়া তুলিয়াছেন : ‘সৌন্দর্যের তুলনায় Lucy হইতেছে,—

A violet by a mossy stone
Half-hidden from the eye !
—Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.

(কবিদের নায়ক-নায়িকা সকলেই কাব্যালঙ্কারে অলঙ্কৃত : একটি উপনায় কনক লতার প্রায় জনক-দুহিতা’ (কুন্তিবাস), একটি রূপকে ত্রীকণ্ব রাখিয়া ‘হাথক দরপণ, মাথক ফুল’ (বিদ্যাপতি), একটি ব্যক্তিরকে, ভারতবর্ষের বিদ্যার ‘লোচন খঞ্জনগঞ্জিনী’, একটি নিদর্শনায় ‘শকুন্তলার অব্যবহৃত পায়ের শোভার আবির্ভাব’ (বিদ্যাসাগর), একটি উৎপ্রেকায় নিবাস্তুর কপালকোষের ‘অবেগীসংবদ্ধ, সংস্পর্শিত, রাশীকৃত, আশ্রয়লব্ধিত কোষকায়’ (কবিগুরু) —যেন চিত্রপটের উপর চিত্র’ (বঙ্কিমচন্দ্র)। এই অলঙ্কার-সম্ভার-সংগ্রহ অসংখ্য দৃষ্টান্ত প্রসিদ্ধ কাব্য হইতে সংগ্রহ করা যাইতে পারে।

(কাব্যসাহিত্যে অলঙ্কারের প্রয়োজনীয়তা কে কোন আলাকারিকই অস্বীকার করিতে পারেন নাই। ‘বনিতামুখ হইলেও ভূষণহীন বনিতামুখ হইতে অলঙ্কারের সৌন্দর্য্য ও বৈচিত্র্যকে সন্দেহ করা যায় না’। অবশ্য

রসসৃষ্টিই কাব্যের মূল লক্ষ্য। অলঙ্কারে সজ্জিত হইলে, অতি সহজে বাক্যের রসাকর্ষণের ক্ষমতা আছে। রবীন্দ্রনাথ তো বলেন, ‘অলঙ্কৃত বাক্যই হচ্ছে রসাত্মক বাক্য’। ধ্বনিবাদী বা রসবাদী আচার্য্যগণ এতটা চরমপন্থী নন : তাঁহারা বলেন,

রসাক্ষিপ্ততয়া যশ বন্ধঃ শব্দ্যক্রিয়ো ভবেৎ ।

অপৃথগ্‌যত্ন নিবর্ত্যঃ সোৎসলঙ্কারো ধ্বনৌ মতঃ ॥^১

—রসের প্রতি মনোযোগী হওয়ায়, কবির অপৃথগ্‌যত্নে যাহার রচনা সম্ভব হয়, ধ্বনিশাস্ত্রে তাহাই অলঙ্কার বলিয়া কথিত হয়।

কবির লক্ষ্য রসসৃষ্টি করা, তাহার প্রতিই তিনি অভিনিবিষ্টমনা। এই সৃষ্টিক্রিয়ায় স্বাভাবিকভাবে বিনা প্রযত্নে অলঙ্কার বিস্তৃত হয়। যখনই কবি কাব্য সৃষ্টিতে অলঙ্কারকে প্রধান করিতে চেষ্টা করেন, তখনই অলঙ্কার স্বটির প্রয়াস ব্যর্থ হইয়া যায়, তাহা কাব্যাত্মার সহিত ঐক্য লাভ না করিয়া বহিরঙ্গ বাচ্যালঙ্কারমাত্র হইয়া উঠে। আর অলঙ্কার যখন রসের পরিপোষী হিলাবে স্বাভাবিক ভাবে আবির্ভূত হয়, তখন তাহা অনেক সময় নিজেই কাব্যাত্মা হইবার যোগ্যতা লাভ করে। এ-সকল ক্ষেত্রে রসের পুষ্টিসাধনের উদ্দেশ্যে অলঙ্কারগুলি ‘আমি আগে, আমি আগে’ এইরূপ বলিতে বলিতে স্বচ্ছায় আসিয়া কবির নিকট ভিড় করে (দ্রষ্টব্য ধ্বন্যালোক, বুদ্ধি ও টীকা ২১৬)। এ যেন অনেকটা মেনকা-গর্ভে উমার জন্মের পর শৈলপত্নীদের স্বপ্ন। উমা হিমরাজ গৃহে মেনকাগর্ভে জন্মগ্রহণ করিয়াছেন, চতুর্দিকে শৈলশিখর, কল্যাণ-মাঙ্গল্য। অপরূপ উমার রূপ, সেই রূপ দেখিবার জন্য শৈলপত্নীগণ ছুটিয়া আসিলেন, সকলেই একে অন্তরে ঠেলাঠেলি করিয়া লাগিলেন, ‘আমি আগে, আমি আগে,—

শৈলপত্নী

শৈব-নাগেন্দ্র-গর্ভ-শৈল লীলাবতীগণৈঃ ।

শৈলপত্নী

হিমশৈলমুখা দেবীস্বহং পূর্ব্বিকক্সা ততঃ ॥^২

শৈলপত্নীর ব্যাপারে অলঙ্কারগুলিও ঠিক এমনই ‘অহং পূর্ব্বিকক্সা’ (‘অহম-ক্সা’—‘অহং’ প্রবর্ত্ত ইত্যর্থঃ—লেনদলিকা) আসিয়া উপস্থিত হয়। রসাত্মক কাব্য-রচনায় এইখানেই অলঙ্কারের উপযোগিতা।

অলঙ্কার প্রয়োগে ঔচিত্যবোধ

কাব্য-সাহিত্যে অলঙ্কার স্বাভাবিকভাবেই সন্নিবেশিত হয়। রসাকর্ষণের অভিপ্রায়ী হইয়া আসিলেই ইহা সার্থক হয় এবং সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করিতেও সক্ষম হয়। অলঙ্কার সৃষ্টিতে ঔচিত্যবোধ বা মাত্রাজ্ঞান অবশ্যই থাকা প্রয়োজন। কথায় বলা হয়, 'সর্বমত্যন্তং গর্হিতম্'—সব কিছুই মাত্রাতিরিক্ততা নিন্দনীয়। অলঙ্কারপ্রক্রিয়াতেও কবি যদি মাত্রাজ্ঞানকে অতিক্রম করেন, তবে তাহাও নিন্দনীয় হইয়া উঠে। আপাদমস্তক গহনায় আবৃত করিলে যেমন সৌন্দর্য্য রক্ষি পায় না, তেমনই কাব্যকে নিম্প্রাণ অলঙ্কার-বাহুল্যে মগ্নিত করিলে কাব্য-সৌন্দর্য্য ঢাকা পড়ে। অলঙ্কারের বাহুল্য 'দাঁড়া-কবি'দের স্বভাব-কবিত্বকে ক্ষুণ্ণ করিয়াছে : দাণ্ডা রায়ের মত বিখ্যাত পাঁচালিকারও অলঙ্কারের বহিরাড়ম্বর ও বহুবাবড়ম্বর ত্যাগ করিতে পারেন নাই ; তাই অনেক ক্ষেত্রে গল্পপ্রাস-যমক-উপমা-রূপকের মাল। তাঁহার কবিতার শৃঙ্খল চট্টয়া উঠিয়াছে : কবি যখন বলিতে থাকেন,

পণ্ডিতের ভূষণ ধর্ম্মজ্ঞানী, মেঘের ভূষণ সৌদামিনী, সতীর ভূষণ পতি।

যোগীর ভূষণ ভস্ম, মুক্তিকার ভূষণ শস্ত্র, রত্নের ভূষণ জ্যোতিঃ ॥

বৃক্ষের ভূষণ ফল, নদীর ভূষণ জল, জলের ভূষণ পদ্ম।

পদ্মের ভূষণ মধুকর, মধুকরের ভূষণ গুন্ গুন্ স্বর, উভয়ে উভয়ে প্রেমবন্ধ ॥

—তখন ভূষণের তালিকাও নিভূষণ বলিয়া মনে হয়।

ধর্ম্মবিদ্যার আচার্য্যগণ তাই 'ঔচিত্যবোধ'-এর কথাটি বিশেষভাবে গ্রহণ করাইয়া দিয়াছেন। কণের কুণ্ডল হস্তে, হস্তের বলয় কর্ণে পরিধান করিলে যেমন হাস্যকর হয়, তেমনই ঋষির অলঙ্কার নারীদেহে কিংবা নারীদেহের অলঙ্কার ঋষিদেহে যোজন! করিলেও, তাহা হাস্যোদ্ভেক করে। নিম্প্রাণ-দেহে অলঙ্কার যোজনা করিলে, সে 'অলঙ্কার কখনই শোভাকর হয় না, আবার 'যতিশরীরে কটকাদিযুক্ত হস্তাবহ' ভবতি' (অভিনব গুপ্ত) —ইহাও প্রত্যক্ষ সত্য। রসাত্ত্বকুল করিয়াই অলঙ্কার সৃষ্টি করিতে হইবে —আত্মার সজ্জা হিসাবেই অলঙ্কারকে দেখিতে হইবে ; যে অলঙ্কার যে রসের উপযোগী সেই রস-সৃষ্টিতে সেই অলঙ্কারই যোজনা করিতে হইবে : ইহাই 'ঔচিত্যবোধ'। এই ঔচিত্যবোধ দ্বারা পরিচালিত না হইলেই, অনৌচিত্য হেতু শৃঙ্খল রসের বর্ণনায় যমক-অল্পপ্রাসের মাত্রাধিক্য রসসৃষ্টির পরিপন্থী হইয়া উঠে :

যেমন রামবস্তুর এই গানটি,—

এ বসন্তে সখি, পঞ্চ আমার কাল হোলো জগতে ।

করে পঞ্চ দুঃখে দাহ পঞ্চভূত দেহ, পঞ্চত্ব বুঝি পাই পঞ্চবাণেতে ॥

যদি পঞ্চামৃত করি পান, নাহি জুড়ায় প্রাণ

হৃদে বেঁধে পঞ্চবাণ নিশি পঞ্চ গ্রহরেতে ॥

—এখানে ‘পঞ্চ’র যমকাতিশয়ে করুণ বিপ্রলম্ব রসেরই পঞ্চত্ব প্রাপ্তি ঘটিয়াছে। অতএব, রসের প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া, রসধারা ক্ষরণ করিবার উদ্দেশে রসাহুকূল অলঙ্কার প্রয়োগ করাই যুক্তিযুক্ত।

অলঙ্কারের শ্রেণী-বিভাগ

সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ লক্ষ্য করিয়াছিলেন, কাব্যের মূল কতকগুলি শব্দার্থময় বাক্য। শব্দ (ধ্বনি) ও অর্থ—এই দুয়ের সাযুজ্যেই বাক্য—তথা রসাত্মক কাব্য গড়িয়া উঠে। অতএব কাব্যের চারুত্ব-সম্পাদক অলঙ্কার—শব্দ (ধ্বনি) এবং অর্থ উভয়কে আশ্রয় করিয়াই প্রকাশিত হইতে পারে। ইহা একদিকে যেমন ধ্বনি-সৌন্দর্য্যের প্রকাশক, অন্যদিকে তেমনই অর্থ-সৌন্দর্য্যের উদ্ঘাটক। তাই আলঙ্কারিকগণ অলঙ্কারের দুইটি প্রধান বিভাগ স্বীকার করিলেন—(১) শব্দালঙ্কার ও (২) অর্থালঙ্কার।

শব্দালঙ্কার : শব্দালঙ্কারের ভিত্তি ধ্বনি (sound) : ইহাকে একদিক হইতে ধ্বনির সৌন্দর্য্যও বলা যাইতে পারে। অবশ্য ধ্বনিদ্বারা যে অর্থও আভাসিত না হয়, তা নয়, কারণ শব্দ ও অর্থের সম্পর্ক অর্জনরীক্ষের ন্যায়। তথাপি শব্দালঙ্কারের আবেদন প্রধানতঃ শ্রুতির কাছে। শব্দালঙ্কার ‘কানের ভিতর দিয়া মরমে’ প্রবেশ করে। অতএব বলা যাইতে পারে, যে অলঙ্কার প্রধানতঃ ধ্বনির সৌন্দর্য্য সম্পাদন করে, কর্ণকুহরে সঙ্গীতের সুষমা বহন করিয়া আনে তাহাই শব্দালঙ্কার। ধ্বনির সৌন্দর্য্য ও বৈচিত্র্য প্রদর্শন করাই শব্দালঙ্কারের কাজ।

এই যে ধ্বনির বৈচিত্র্য—ইহা বর্ণ, পদ এমন কি একটি সমগ্র বাক্যের মধ্যেও প্রকাশ পাইতে পারে। যখন শুনি, ‘জজ গগ জজ গগ গদগদ বচন’—তখন স্বভাবতই বর্ণধ্বনির সৌন্দর্য্য চোতিত হয়, —‘জ’ আর ‘গ’-এর ধ্বনি-সাম্য কর্ণকুহর পরিতৃপ্ত করে। আবার যখন কবি বলেন, ‘ভারত ভারতখ্যাত’—তখন ‘ভারত’ এই পদধ্বনির প্রতি মনোযোগ আকৃষ্ট হয় ; আবার ফুল্লরা যখন দুঃখ করিয়া বলে, ‘দুঃখ কর অবধান, দুঃখ কর অবধান’—তখন একই বাক্য-

ধ্বনির দ্বিক্রিয়দ্বারা আমরা আকৃষ্ট হই। বর্ণ, পদ বা বাক্যধ্বনির দিক হইতে শব্দালঙ্কার তিন ভাগে বিভক্ত : (১) বর্ণাশ্রিত ধ্বনি-সৌন্দর্য—ধ্বন্যুক্তি, অণুপ্রাস (২) পদাশ্রিত ধ্বনি-সৌন্দর্য—শ্লেষ, যমক, বক্রোক্তি, পুনরুক্তবদাভাস (৩) বাক্যাশ্রিত ধ্বনি-সৌন্দর্য—সর্কযমক, বাক্যশ্লেষ।

অর্থালঙ্কার : অর্থালঙ্কার অর্থের সৌন্দর্য-বিধায়ক। শব্দ-ধ্বনি ও অর্থের বন্ধন অর্জনকারীস্বরের মত অঙ্গাঙ্গী সম্পর্কযুক্ত হইলেও, অর্থকে ধ্বনি হইতে স্বতন্ত্র ধরিয়া অর্থালঙ্কারের ভেদ স্বীকার করা হয়। অর্থালঙ্কার দ্বারা অর্থের বৈচিত্র্য সূচিত হয়। যে-অলঙ্কার দ্বারা অর্থের বৈচিত্র্য ও সৌন্দর্য পরিষ্কৃত হয়, তাহাই **অর্থালঙ্কার**। যেহেতু অর্থালঙ্কারের ভিত্তি অর্থ (sense), সেইজন্য ইহার আবেদন মানুষের বুদ্ধির কাছে। বুদ্ধিদ্বারা অর্থ বুঝিয়া ইহার সৌন্দর্য উপলব্ধি করিতে হয়।

অর্থালঙ্কারেরও নানা উপবিভাগ আছে : বোধের প্রকৃতিভেদেই এই বিভাগ। এক একটি বস্তুর সান্নিধ্যে এক একরূপ বোধ জাগ্রত হয়, কোনটার সান্নিধ্যে জাগে সাদৃশ্য বা বৈসাদৃশ্য বোধ, কোনটা বা সঞ্চার করে গুঢ়ার্থ-প্রতীতি, আবার কোন বস্তু হইতে উদ্বেধিত হয় শৃঙ্খলা অথবা ন্যায়বোধ। ‘ছেলের মুখটি চাঁদের মত’—বলিলেই সাদৃশ্যবোধ জাগ্রত হয় আবার ‘সীমার মাঝে অসীম’ বলিলেই জাগে বৈসাদৃশ্য বোধ। এইভাবে বোধের এক এক মহলে অর্থালঙ্কারের এক একরূপ ক্রিয়া হইয়া থাকে। বোধের এই তারতম্য অনুসারে অর্থালঙ্কার প্রধানতঃ পাঁচটি শ্রেণীতে বিভক্ত :

- (১) **সাদৃশ্যবোধজনিত অলঙ্কার :** উপমা, রূপক, উৎপ্রেক্ষা, অপহুতি, সন্দেহ, নিশ্চয়, ব্রাস্তিমান, প্রতীপ, অতিশয়োক্তি, প্রতিবস্তুপমা, দৃষ্টান্ত, নিদর্শনা, ব্যতিরেক, সমাসোক্তি, দীপক প্রভৃতি।
- (২) **বিরোধমূলক অলঙ্কার :** বিরোধাভাস, বিষম, বিভাবনা প্রভৃতি।
- (৩) **গুঢ়ার্থ-প্রতীতিমূলক অলঙ্কার :** অর্থাস্তরঙ্গ্যাস, অপ্রস্তুতপ্রশংসা, ব্যাজস্তুতি, পর্যাযোক্ত, স্বভাবোক্তি, ভাবিক প্রভৃতি।
- (৪) **শৃঙ্খলামূলক অলঙ্কার :** কারণমালা, সার ইত্যাদি।
- (৫) **লক্ষ্যমূলক অলঙ্কার :** লক্ষণা, উপচার লক্ষণা ইত্যাদি।

শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের পার্থক্য

শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কার—অলঙ্কারের এই দুই প্রধান বিভাগ। স্বরূপতঃ শব্দ ও অর্থ অভিন্ন, যেমন পার্কতী-পরমেধর : এককে অল্প হইতে পৃথক

করা যায় না। শব্দজ্ঞানের সঙ্গে সঙ্গে অর্থজ্ঞানও জন্মে, আবার অর্থের সহিত শব্দেরও জ্ঞান হইয়া থাকে। এমনও অনেক সময় দেখা যায়, একই উদাহরণ দ্বারা কখনও শব্দালঙ্কার, কখনও অর্থালঙ্কার বিজ্ঞাপিত হয়, যেমন অন্নদার আত্মপরিচয়প্রসঙ্গে ‘কুকথায় পঞ্চমুখ কণ্ঠভরা বিষ’—বাক্যটি : শব্দালঙ্কারের দিক হইতে ইহা ‘শ্লেষ’-এর উদাহরণ, আবার অর্থালঙ্কারের দিক হইতে ইহাই ‘ব্যাঙ্গ-স্তুতি’। তাহা হইলে এ দুয়ের পার্থক্য কোথায় ?

পার্থক্য সৌন্দর্য ও বৈচিত্র্যের দিক হইতে। শব্দালঙ্কারে শব্দ অর্থাৎ ধ্বনির সৌন্দর্য, অর্থ হইতেও প্রধান হইয়া উঠে ; অর্থালঙ্কারে অর্থের সৌন্দর্য ধ্বনিকে অতিক্রম করিয়া প্রকট হয়। একটির আবেদন মানুষের শ্রুতির নিকট, অপরটির আবেদন বুদ্ধির নিকট। অথবা বলা যায়, শব্দালঙ্কার সঙ্গীত-প্রধান, অর্থালঙ্কার চিত্র-প্রধান। ‘রিমিঝিমি শব্দে বরিষে’—জ্ঞানদাসের এই বাক্যটির সৌন্দর্য ইহার ‘রিমিঝিমি’ ধ্বনির মধ্যে, কিন্তু বলরামদাসের ‘দেখিবারে আঁখিপাখী যায়’—বাক্যটির সৌন্দর্য ‘আঁখিপাখী’র রূপকার্থে। একটির বিচারক কান, অপরটির বিচারক মন।

আর একটি বড় কথা এই যে, শব্দালঙ্কার শব্দের পরিবর্তন সহ্য করিতে পারে না। একটি বিশেষ শব্দ, ধ্বনির দিক হইতে যে সৌন্দর্য ও বৈচিত্র্য সৃষ্টি করে, তাহার পরিবর্তে অন্য শব্দ ব্যবহার কবিলেই তাহার সৌন্দর্য নষ্ট হইয়া যায়। কিন্তু অর্থালঙ্কারে অর্থের সঙ্গতি রক্ষা করিয়া এক শব্দের পরিবর্তে অন্য একটি প্রতিশব্দ ব্যবহার করিলেও, তাহার সৌন্দর্য্য গ্রহণে বাধা জন্মে না। ‘গগনে গরজে মেঘ’—কথাগুলির মধ্যে ‘গ, গ ও ব’-এর যে অন্তপ্রাস রহিয়াছে, ‘আকাশে ডাকিছে মেঘ’ বলিলেই সে অন্তপ্রাস আর থাকে না ; কিন্তু অর্থালঙ্কারের দিক হইতে এরূপ পরিবর্তন অলঙ্কার পরিস্ফুটনে কোন ব্যাঘাত সৃষ্টি করে না। শ্লেষ ও ব্যাঙ্গস্তুতি অলঙ্কারের পার্থক্যও এইখানে। শ্লেষে অর্থকে ছাপাইয়া ধ্বনির সৌন্দর্য্য প্রকাশিত হয়, ব্যাঙ্গস্তুতিতে ধ্বনি হইতেও অর্থের প্রাধান্য। ব্যাঙ্গস্তুতি যদিও বা শব্দের পরিবর্তন সহ্য করিতে পারে, শ্লেষে তাহার পরিবর্তন ঘটিলেই শ্লেষের শ্লেষাত্মকতা লুপ্ত হইয়া যায়। উপরের ‘কুকথায় পঞ্চমুখ’কে ‘শতমুখ’ করিলে,—‘শতমুখে’ও শব্দ-শ্লেষের সৌন্দর্য্য প্রকাশিত হয় না।

শব্দালঙ্কার পরিচিতি

ধ্বন্যুক্তি

ধ্বন্যাত্মক শব্দ বাঙলা ভাষার বিশিষ্ট উপাদান। এই শব্দগুলি আপাতত অর্থহীন বলিয়া মনে হয়, কিন্তু হইাদের ধ্বনি এক একটি অনির্বাচ্য অমুভূতিকে প্রকাশ করিবার পক্ষে অত্যন্ত উপযোগী। ববীন্দ্রনাথ বলেন :

ফস্ ক'রে, চট্ ক'রে, ধুপ্ ক'বে, ধাঁ ক'বে, সোঁ ক'রে, ফঁ্যাচ ক'রে দেওয়া, গ্যাট্ হ'য়ে বসা, টিপ্ ক'বে প্রণাম কবা,—এদের কোন শব্দই সার্থক নয়, অথচ অর্থবান শব্দের চেয়ে এরা স্পষ্ট মনে রেখাপাত করে। ঝাঁ ঝাঁ ক'বছে বোদুব, ধু ধু করছে মাঠ, থই থই করছে জল,—এবা এক আঁচডেব ছবি।...দবদব, বানবান, টনটন, কনকন, কুটকুট, করকর, তিডিক তিডিক, ঘিনঘিন, ঝিমঝিম, স্ফুস্ফু, সিরসিব,—এই ধ্বনিগুলিব সঙ্গে অমুভূতির কোনই শব্দগত সাদৃশ্য নেই, তবু এই নিরর্থক শব্দগুলিব দ্বারা অমুভূতির যেমন স্পষ্ট ধারণা হয়, এমন আর কিছুতেই হ'তে পারে না।^১

এইরূপ অর্থহীন বা সার্থক ধ্বনিকপের প্রয়োগে যে সৌন্দর্য সৃষ্ট হয়, তাহাকে **ধ্বন্যুক্তি** অলঙ্কার বলে। ধ্বন্যুক্তি অলঙ্কারে অর্থের বাঞ্ছনা প্রধান কথা নয়। যদিও ধ্বনিদ্বারা একটি অর্থ আভাসিত হয়, কিন্তু ক্রটিগ্রাহ্য ধ্বনির সৌন্দর্য্যই এখানে প্রধানভাবে বিচার্য্য। ধ্বন্যাত্মক শব্দের ধ্বনিই এখানে সৌন্দর্য্যের উপাদান। যেমন,

[ক] সভা হৈ হৈ। ডঙ্কা রৈ রৈ ॥ (রূপকথা)

[খ] ওপারেতে কালো রঙ রঙ পড়ে **ঝামঝাম**,
এপারেতে লক্ষা গাছটি রাঙা **টুকটুক** কবে।

গুণবতী ভাই আমার, মন কেমন করে ॥ (ছেলে ভুলানো ছড়া)

[গ] হাকে **ছমছম**, করে **ছুমদাম**, জয় মহাদেব বলে।

ঝপঝপ ঝাপ, **ছুপছুপ** দাপ, লক্ষ লক্ষ দিয়া চলে ॥ (ভারতচন্দ্র)

[ঘ] গর্জিল বিকট ঠাট জয়রাম নাদে !

মস্তিলা জীমূতবন্দ আবরি অন্ধরে,

ইরশদে ধাঁধি বিশ্ব, গর্জিল অশনি। (মাইকেল)

[ঙ] রোহিণী জলে ঝাঁপ দিয়া, কলসী ধরিয়া, তাহাতে জল পুরিল—কলসী তখন বক্-বক্ গল্-গল্ করিয়া বিস্তর আপত্তি করিল।...পরে অন্তঃশূন্ত কলসী পূর্ণতোয় হইলে রোহিণী ঘাটে উঠিয়া আদ্রবস্ত্রে দেহ স্ফুটরূপে সমাচ্ছাদিত করিয়া, ধীরে ধীরে ঘরে যাইতে লাগিল। তখন চলৎ চলৎ ঠনাক্! ঝিনিক ঝিনিক ঠিন্! বলিয়া, কলসীতে আর কলসীর জলেতে আর রোহিণীর বালাতে কথোপকথন হইতে লাগিল। আর রোহিণীর মনও সেই কথোপকথনে যোগ দিল—

রোহিণীর মন বলিল, উইল চুরি করা কাজটা।

জল বলিল—ছলৎ।

রোহিণীর মন—কাজটা ভাল হয় নাই।

বালা বলিল—ঠিন্ ঠিনা—না। তা ত না -

রোহিণীর মন—এখন উপায় ?

কলসী—ঠনক্ ঠনক্ ঠন্- উপায় আমি,—দড়ি সহযোগে। (বন্ধিমচন্দ্র)

[উপরের উদ্ধৃতিতে কলসী, জল ও বালার কথোপকথন ধ্বন্যক্তির সহযোগে আরও মনোজ্ঞ হইয়া উঠিয়াছে। ধ্বন্যক্তির সৌন্দর্য্য এই ভাবেই প্রতিপথে মনের দ্বারে পৌঁছায়]

ইংরাজিতে Onomatopoeitic (‘sound echoing the sense’) word-এর প্রয়োগে ধ্বনি-সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করা হয়। কোন বিশেষ ধ্বনির অক্ষরগণাত্মক ধ্বনিকে বলা হয় Onomatopoeia; যেমন whizz, buzz, hiss ইত্যাদি। ইংরাজিতে ইহা একটি অলঙ্কারও বটে।

সংস্কৃতেও ধ্বন্যাত্মক শব্দ আছে, যেমন গুঞ্জন (দ্রুমের শব্দ), শিঞ্জন (মুপূরের ধ্বনি), নিক্কণ (বীণাধ্বনি); কিন্তু সংস্কৃতে ধ্বন্যুক্তি অলঙ্কার বলিয়া কোন অলঙ্কার নাই। বাঙলাতেও অনেকে Onomatopoeia-কে সাধারণ অলঙ্কার বলিয়া স্বীকার করেন না, কারণ ইহা সাধারণ ধ্বনি হইতে অন্তরূপ ধ্বনির ত্রোতনা করে। কিন্তু, ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত ধ্বন্যুক্তিকে শব্দালঙ্কারের মধ্যে স্থান দিয়াছেন। ধ্বন্যাত্মক শব্দের প্রতীয়মান অর্থ বিচার না করিয়া, কেবল ধ্বনি-সৌন্দর্য্যের দিক হইতে বিচার করিলে অবশ্যই

ধ্বন্যন্তিকে অলঙ্কার বলিয়া গণ্য করিতে হয়; অর্থোপলক্ষির পূর্বেই ইহা কর্ণের পরিভূষ্টি সাধন করে। তাহা ছাড়া, বাঙলা ভাষায় ধ্বন্যাত্মক শব্দের এত প্রাচুর্য্য এবং তাহাদের ধ্বনির এমন সৌন্দর্য্য যে, ধ্বন্যন্তিকে পৃথক অলঙ্কার বলিয়া স্বীকার না করার কারণ নাই। ইহাকে পুরাপুরি অনুপ্রাসের পর্য্যায়ের ফেলা যায় না, কারণ অনুপ্রাসের মূল কথাটি রহিয়াছে একই ধ্বনির পুনরাবৃত্তিতে; ধ্বন্যন্তিতে ধ্বনির পুনরাবৃত্তি নাও হইতে পারে। যেমন,

- (১) 'জল বলিল,—**ছলাৎ**' (বঙ্কিমচন্দ্র)
- (২) '**ছকারিছে** পদাতিক' রথী (মাইকেল)
- (৩) 'এ নহে মুখর বনমন্দির **গুঞ্জিত**' (রবীন্দ্রনাথ)
- (৪) 'আয় আয় চাঁদ মামা **টী** দিয়ে যা' (ছড়া)
- (৫) 'ও বাবা **মড়াৎ** করে, পড়েছি **সড়াৎ** জোরে'! (নজরুল)
- (৬) '**ইন্দ্র ছেঁ**। **মারিয়া** তুলিয়া লইয়া বলিল, আবার টাকা!...

শাহজীর চোখ দুটা **ধক্** করিয়া জলিয়া উঠিল। (শরৎচন্দ্র)

ধ্বন্যন্তি অলঙ্কারের ধ্বনি, কখনও কোন অন্তরঙ্গাঙ্গক শব্দ (যেমন, কলকল, শোঁ শোঁ), কখনও কোন রঙ (যেমন, টুকটুক, ফ্যাকফেকে), অথবা কখনও কোন বিশেষ অন্তর্ভূতিকে (যেমন টনটন, কলকল, ঝিমঝিম) আভাসিত করে।

অনুপ্রাস

সাধারণতঃ একই বিষয়ের পুনরাবর্তন বিরক্তিকর বলিয়া বোধ হয়: পোনঃপুনিকতা এক্ষেয়েমির সৃষ্টি করে। যদি অবিমিশ্র আলো কিংবা অন্ধকারই বিরাজ করিত, তাহা হইলে মানুষ অতিষ্ঠ হইয়া উঠিত। কিন্তু পোনঃপুনিকতা সর্বত্রই বিরক্তিকর বা অসুন্দর নয়। একটি নিয়ম অনুসরণ করিয়া, মাত্রা না ছাড়াইয়া যদি একটি বিষয়ের পুনঃপুনঃ আবির্ভাব ঘটে, তাহা হইলে তাহা সৌন্দর্য্য-বোধক হয়। ছন্দের সৌন্দর্য্য যে এইরূপ নিয়মবদ্ধ পুনরাবৃত্তির উপরেই নির্ভর করে, তাহা আমরা দেখিয়াছি।

কাব্যালঙ্কারের মধ্যেও দেখা যায়, কোন কোন অলঙ্কার একই ধ্বনি বা শব্দের পুনরাবর্তন দ্বারা গঠিত হয়। একই ধ্বনির মাত্রাতিরিক্ত পুনরাবৃত্তি রোধ করিয়া, তাহার মধ্যে একটি সুনিয়মিত শৃঙ্খলা ও সৌন্দর্য্য আনয়ন করাই এবং বিধ অলঙ্কারের প্রধান লক্ষ্য। **অনুপ্রাস** এইরূপ একটি অলঙ্কার।

এক জাতীয় ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছ স্বল্পকালানন্তরে একাধিকবার উচ্চারিত হইলে, ধ্বনিসাম্যজনিত যে সৌন্দর্যের সৃষ্টি হয়, তাহাকে **অনুপ্রাস** অলঙ্কার বলে। যেমন,

[ক] বৈষ্ণবাটীর বাবুবাম বাবু বড় বৈষ্ণবিক লোক ছিলেন। (টেকচাঁদ)

[এখানে ‘ব’ ব্যঞ্জন ধ্বনিটি আটবার আবৃত্ত হওয়ায়, অনুপ্রাস অলঙ্কার হইয়াছে]

[খ] ভয়ে ভয়োগতম আমি ভাবিয়া ভবেশে (মাইকেল)

[এখানে ‘ভ’ ধ্বনিটি চারবার পুনরাবৃত্ত হইয়াছে : ‘ভাবিয়া ভবেশে’ অংশে ‘ভব’ ধ্বনিগুচ্ছ বিযুক্ত অবস্থায় দুইবার উচ্চারিত হইয়াছে]

[গ] মঞ্জু বিকচ কুসুম পুঞ্জ মধুপ শব্দ গঞ্জি গুঞ্জ

কুঞ্জর গতি গঞ্জি গমন মঞ্জুল কুল নাবী। (জগদানন্দ)

[এখানে ‘ঞ্জ’ ধ্বনিটি সংযুক্ত অবস্থায় সাতবার পুনরাবৃত্ত হইয়াছে ; ‘ম’, ‘ক’, ‘গ’, ধ্বনির অনুপ্রাসও লক্ষণীয়]

[ঘ] ধূসরের উষরের কর তুমি অন্ত,

শ্রামলিয়া ও পরশে করগো শ্রীমন্ত। (সত্যেন্দ্রনাথ)

[এই চরণদ্বয়ে চরণান্তিক মিল রহিয়াছে ‘ন্ত’ সংযুক্ত ধ্বনির সামঞ্জস্যে ; ‘স, ঙ্গ, শ’-এর ধ্বনিসাম্যও আছে উপরন্ত ‘ধূসরের উষরের’ অংশটিতে ‘সরের’ ও ‘ষরের’ মধ্যে ধ্বনিগত মিল থাকায় এখানে নানা প্রকারের অনুপ্রাস সৃষ্টি হইয়াছে]

এই সকল উদাহরণ হইতে দেখা যাইতেছে, ব্যঞ্জন-ধ্বনি বা ব্যঞ্জনধ্বনিগুচ্ছের পুনরাবৃত্তি দ্বারাই অনুপ্রাস সৃষ্টি হয়। সংস্কৃতে অনুপ্রাস বলিতে ব্যঞ্জন-ধ্বনির সাম্যই বুঝায়। ধ্বন্যাদ্রোহের লোচনটীকায় (১১১), অনুপ্রাসকে ‘স্বরূপব্যঞ্জনত্বাসং’ বলা হইয়াছে : সাহিত্যদর্পণেও অনুপ্রাসের সংজ্ঞা এইরূপে নির্দিষ্ট হইয়াছে,—‘অনুপ্রাসঃ শব্দসাম্যং বৈষম্যোহপি স্বরূপং যৎ।’ (দশম পরিঃ)

শব্দসাম্য বলিতে ব্যঞ্জনধ্বনির সাম্যকেই বুঝায়,—‘স্বরমাত্র সাদৃশ্যত্ব বৈচিত্র্যভাবায় গণিতম্’। অতএব সংস্কৃত মতানুসারে ব্যঞ্জন-ধ্বনির সাম্যকেই অনুপ্রাস বলা হয়, স্বরসাদৃশ্য অনুপ্রাস নয়। ইংবাজির Alliteration-কে অনুপ্রাস বলা যায়। তাহার সংজ্ঞাটি এইরূপ :

The commencing of successive words by the same letter or syllable, is called alliteration. (Bain)

এখানেও ‘recurrence of the consonantal sound’-কেই প্রধানতঃ alliteration বলা হইয়াছে। তবে স্থল ভেদ অনুসারে Vowel-এর সাম্যেরও স্বীকৃতি রহিয়াছে। ইংরাজিতে তিন প্রকার ধ্বনিসাম্যের স্বীকৃতি দেখা যায়, (1) Consonance (2) Assonance ও (3) Rhyme : পর পর ব্যঞ্জন-ধ্বনির (Consonantal sound) পুনরাবৃত্তিকে বলে Consonance, স্বরধ্বনির পুনরাবৃত্তিকে বলে Assonance এবং Rhyme হইতেছে স্বরমিশ্রিত ব্যঞ্জন-ধ্বনির পুনরাবৃত্তি। যেমন,

(1) Like a glow worm golden

In a dell of dew.

[এখানে ‘g’ ও ‘d’ ধ্বনির Alliteration বা Consonance.]

(2) Awake Aeolian Lyre awake.

[এখানে ‘A’র পুনরাবৃত্তি হওয়ায় Assonance হইয়াছে।]

(3) I bring fresh showers for the thirsting flowers

[এখানে showers ও flowers-এ ধ্বনিগত সামঞ্জস্য হেতু Rhyme সৃষ্টি হইয়াছে : Rhyme চরণান্তে বা চরণমধ্যেও থাকিতে পারে।]

বাঙলায় কেহ কেহ শুদ্ধ স্বরধ্বনির সাম্যকে অনুপ্রাস বলিয়া স্বীকার করেন না। অধ্যাপক শ্রীমাপদ চক্রবর্তী মহাশয় বলেন :

শুদ্ধ স্বরধ্বনির সাদৃশ্যকে আমবা অনুপ্রাস বলি না, কারণ এক স্বর বার বার উচ্চারিত হলেও ধ্বনিগত বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে পারে না—
—‘স্বরমাত্র সাদৃশ্য তু বৈচিত্র্যাতাবাৎ ন গণিতম্’ (বিশ্বনাথ)।
এ যুক্তি বিজ্ঞানসম্মত।^১

কিন্তু ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত বলেন : ^২

সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ বলেন, স্বরসাম্যে প্রকৃত কোন বৈচিত্র্য নাই, তাই উহা অলঙ্কার নহে। ইংরাজিতে উহা শব্দের আদিতে স্থিত হইলে অলঙ্কার বলিয়া পরিগণিত হয়। কিন্তু বাঙলায় উহা অনেক স্থলেই অলঙ্কার সন্দেহ নাই ; যথা,

[ক] ‘অনন্দে আতঙ্কে মিশি, ক্রন্দনে উল্লাসে গরজিয়া’

[খ] ‘ঐ আসে ঐ অতি ভৈরব হরষে’

১ অলঙ্কার চক্রিকা—শ্রীশ্রীমাপদ চক্রবর্তী

২ কাব্যজী—ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত

এ সম্পর্কে আমাদের অভিমত এই যে, ব্যঞ্জনধ্বনির সাদৃশ্যেই অন্তপ্রাসের সৌন্দর্য্য অধিকতর পরিষ্কৃত হয় : কিন্তু যদি দেখা যায়, স্বরধ্বনির পুনঃ পুনঃ উচ্চারণেও অনুরূপ সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হইতেছে, তবে তাহাকে অন্তপ্রাসের অন্তর্ভুক্ত করিতে হইবে। অন্ত্যানুপ্রাস সৃষ্টিতে স্বরধ্বনির গণনা অপরিহার্য্য, প্রক্টের শ্যামাশদ্যাবুও তাহা স্বীকার করিয়াছেন, ‘অন্ত্যানুপ্রাসে স্বরধ্বনিকে পূর্ণ-মর্যাদা দেওয়া ছাড়া উপায় নাই।’ উপরন্তু তিনি বলিয়াছেন, ‘আমরা মাত্রাছন্দের কবিতার ‘ঐ’ আর ‘ও’ স্বরধ্বনি দুটির অন্তপ্রাস স্বীকার করিব।’ কিন্তু কেবল মাত্রাছন্দে কেন, স্বরাঘাত-প্রধান ছন্দেও স্বরধ্বনির অন্তপ্রাস চমৎকার ধ্বনি-সৌন্দর্য্যের সৃষ্টি করে, যেমন,

আই আই আই এই বড়া কি ওই গোরীর বর লো’ (ভারতচন্দ্র)

আর কেবল ‘ঐ’ বা ‘ও’ ধ্বনিই কেন, সকল স্বরধ্বনিই অন্তপ্রাস সৃষ্টি করিতে পারে, যেমন,

আয় আয় রে জাহ্নু আয়।

কিসের লাগি কান্দে বাছা কি ধন সে চায় ॥ (কবিকঙ্কণ)

ধ্বনির সামঞ্জস্য দ্বারা চারুত্ব সৃষ্টি করাই অন্তপ্রাসের কাজ : ব্যঞ্জন ধ্বনিতেই এই সৌন্দর্য্য-বৈচিত্র্য্য অধিকতর প্রকট হয়, কিন্তু স্বরধ্বনিদ্বারাও যদি অনুরূপ চারুত্ব সম্পাদিত হয়, তবে তাহাকেও অন্তপ্রাসের অন্তর্গত বলিয়া ধরিতে হইবে।

ধ্বন্যুক্তি ও অন্তপ্রাসের পার্থক্য :

ধ্বন্যুক্তি ও অন্তপ্রাস উভয় অলঙ্কারেরই উপজীব্য বর্ণধ্বনি : তবে ধ্বন্যুক্তিতে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয় ধ্বন্যাশ্রয় শব্দের প্রয়োগে, অন্তপ্রাসের সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয় একক বা সংযুক্ত বর্ণ-ধ্বনির পুনঃ পুনঃ প্রয়োগে। ধ্বনির পৌনঃপুনিকতা অন্তপ্রাসের অন্ততম লক্ষণ, ধ্বন্যুক্তিতে এই পৌনঃপুনিকতা নাও থাকিতে পারে, যেমন ‘ঝুল্ করিয়া শব্দ হইল’ (ধ্বন্যুক্তি), কিন্তু ‘ঝাউবনে ঝড় এলো ঝোপ কাঁপে ডরে’ (অন্তপ্রাস)।

অন্তপ্রাসের প্রকারভেদ :

অন্তপ্রাস পাঁচ প্রকার—[এক] বৃত্তান্তপ্রাস, [দুই] ছেদান্তপ্রাস, [তিন] ঐক্যপ্রাস, [চার] অন্ত্যান্তপ্রাস ও [পাঁচ] লাটান্তপ্রাস।

[এক] বৃত্ত্যুপ্রাস

অমুপ্রাসের আর এক নাম বৃত্তি । ‘বৃত্তি’ তিন ভাগে বিভক্ত—উপনাগরিকা, পরুষা ও গ্রাম্যা বা কোমলা ।

‘উপনাগরিকা’য়—মধুর, সংযুক্ত ও সাহু্যনাসিক ধ্বনির পুনরাবৃত্তি হয় : যেমন,

[ক] নমো নমো নমো জননি বজ্র ।

কোটি কুঞ্জে মধুপ গুঞ্জে

নব কিশলয় পুঞ্জে পুঞ্জে

ফলভরনত শাখিবৃন্দে

নিত্যশোভিত অমল অঙ্গ ।

(রজনীকান্ত)

[খ] বাজে কঙ্কণ বাজে কিঙ্কিনী মত্ত বোল ।

দে দোল্ দোল্ ॥

(রবীন্দ্রনাথ)

‘পরুষা’ বৃত্তিতে পরুষ ধ্বনির প্রাধান্ত । সাধাবণতঃ ট, ঠ, ড, ঢ, এবং উয়ধ্বনি দ্বারা এই অন্তপ্রাস সৃষ্টি করিতে হয়, যেমন,

[ক] করি লুঠন অবগুষ্ঠন বসন খোল্ ।

(রবীন্দ্রনাথ)

[খ] আস্ উদাস ঋস্ হতাশ

সৃষ্টি-ছাড়া বৃক্-ফাটা ঋস্

ফুললো সাগব ঢুললো আকাশ ছুটলো বাতাস

গগন ফেটে চক্ৰ ছোটে, পিণাক-পাণির শূল আসে

সৃষ্টি স্থখেব উল্লাসে ।

(নজরুল)

‘কোমলা’ বৃত্তিতে কোমল ধ্বনির প্রাধান্ত । ইহাতে সংযুক্ত ধ্বনির ব্যবহার অল্প হয় এবং পরুষ ধ্বনিগুলি বর্জিত হয়, যেমন,

[ক] হেসে খলখল গেঘে কলকল তালে তালে দিব তালি । (রবীন্দ্রনাথ)

[খ] লজ্জাবতীব ললিত লতায় শিব লাগে পুলক ব্যাখ্যায় । (নজরুল)

মধুর, পরুষ ও কোমল ধ্বনি পরবর্তীকালে যথাক্রমে মাদুর্য্য, ওজঃ ও প্রসাদগুণের ত্যোতক হইয়া উঠিয়াছিল এবং শেষ পর্য্যন্ত ‘বৃত্তি’ বলিতে বুঝাইত ‘রসব্যাঞ্জক বর্ণরচনা’ । বর্তমানে এই অর্থেই বৃত্ত্যুপ্রাসের ব্যবহার হয় ।

রসানুকূল অমুপ্রাসের নামই বৃত্ত্যুপ্রাস । সাহিত্যদর্পণে আচার্য্য কিশিনাথ এইরূপে বৃত্ত্যুপ্রাসের স্বরূপ ব্যাখ্যা করিয়াছেন,—‘রসবিষয় ব্যাপারবতী বর্ণরচনা বৃত্তি: তদনুগতত্বেন প্রকর্ষণে কসনাং বৃত্ত্যুপ্রাসঃ’—রসব্যাঞ্জক বর্ণরচনাকে বৃত্তি

বলে, রসের আনুগত্য রক্ষা করিয়া যে বর্ণবিভাস করা হয় তাহাকে বৃত্ত্যানুপ্রাস বলে। বস্তুতঃ যে-কোন অলঙ্কারই হউক না কেন, রসানুকূল না হইলে কাহারও উপযোগিতা থাকে না; অনুপ্রাসও রসানুকূল হইলেই অনুপ্রাস হয়, নচেৎ তাহা হয় উপহাস। অতএব অনুপ্রাসের অন্তর্গত ‘বৃত্ত্যানুপ্রাস’ নাম দিয়া আর একটি ভেদ স্বীকারের তেমন কোন প্রয়োজনীয়তা দেখা যায় না। যে-কোন অনুপ্রাসকেই বৃত্ত্যানুপ্রাস বলা যাইতে পারে। আর বৃত্ত্যানুপ্রাসে প্রকৃতপক্ষে অনুপ্রাসের অতিরিক্ত কোন ব্যাপারও নাই। যাহা হউক, বৃত্ত্যানুপ্রাসে ব্যঞ্জনধ্বনি বা ব্যঞ্জনধ্বনিগুচ্ছের বিরূপ প্রয়োগ হয়, আমরা তাহার দৃষ্টান্ত দিতেছি।

এই প্রসঙ্গে ধ্বনিগুচ্ছের স্বরূপসাদৃশ্য ও ক্রমসাদৃশ্য বলিতে কি বুঝায়, তাহা জানা আবশ্যিক। ‘বনে নব স্নুকুমার ফুলুম প্রফুটিত হইয়াছে’—এই বাক্যে ‘বন’ ও ‘নব’ এবং ‘কুম্’ ও ‘স্নকু’ অংশগুলিতে একরূপ বর্ণই আছে, কিন্তু বর্ণগুলি ওলট-পালট করিয়া সাজানো। এখানে বর্ণগুচ্ছের যে সাদৃশ্য বর্তমান, তাহাকে বলে স্বরূপসাদৃশ্য। আবার ‘এ যে অজাগন্ন গরজে সাগর ফুলিছে’—এখানে ‘গর’—ধ্বনিগুচ্ছ তিন বার আবৃত্ত হইয়াছে এবং প্রত্যেকটিতেই ‘গ’-এর পরে ‘র’ ক্রম রক্ষা করিয়া বিভক্ত হইয়াছে। ধ্বনিগুচ্ছের এইরূপ সাদৃশ্যকে বলা হয় ক্রমসাদৃশ্য। ‘তোপ-দাগা পোত’ (‘প’ ও ‘ত’-এর স্বরূপসাদৃশ্য); ‘কাবেরী বারি’ (‘ব’ ও ‘র’-এর ক্রমসাদৃশ্য)।

বৃত্ত্যানুপ্রাসে (১) একটি মাত্র ব্যঞ্জনধ্বনি দুইবার বা ততোধিক বার, (২) একাধিক ব্যঞ্জন ধ্বনি স্বরূপসাদৃশ্যানুসারে দুইবার, (৩) একাধিক ব্যঞ্জনধ্বনি ক্রমসাদৃশ্যানুসারে যুক্ত বা বিযুক্ত অবস্থায় দুয়ের অধিকবার ধ্বনিত হয়, যেমন,

(১) [ক] কেমন কঠিন বল হৃদয় তোমার। (কমলাকান্ত)

[‘ক’ ধ্বনির দ্বিরাবৃত্তি]

[খ] চাপক্য শ্লোকের দু-আখর পাঠ এবং কীর্তন-অঙ্গের দুটো পদাবলী মুখস্থ করেই মজুরা করতে বেরোন এবং বেদীতে বসে ব্যাস ব্ধ করেন।

[বর্তমান ‘কথক’ সম্পর্কে ছতোম প্যাচার নজ্জা,

এখানে ‘ব’ ধ্বনিটি পাঁচবার ধ্বনিত হইয়াছে]

(২) [ক] লোকে কালো বলে নিন্দা করে, আমি বলি—কালো ভালো এবং লোভনীয়।

[এখানে ‘ল’ ও ‘ক’ এবং ‘ভ’ ও ‘ল’ এর স্বরূপসাদৃশ্য]

[খ] কবির বুকের দুঃখের কাব্য ভক্তে চমৎকার (যতীন্দ্রনাথ)

[এখানে ‘ক’ ও ‘ব’-এর স্বরূপসাদৃশ্য লক্ষণীয়]

[গ] রসাত্মক বাক্যই কাব্য।

[এখানে ‘ব’ ও ‘ক’ স্বরূপসাদৃশ্য অনুষ্যাবী দুইবার ধ্বনিত হইয়াছে]

(৩) [ক] যদিও সন্ধ্যা আসিছে মন্দ মন্ডরে

সব সঙ্গীত ইঞ্জিতে গেছে থামিয়া

যদিও সঙ্গী নাহি অনন্ত অন্ডরে

যদিও ক্লাস্তি আসিছে অঙ্গে নামিয়া (রবীন্দ্রনাথ)

[এখানে ‘ঙ, গ’ সংযুক্ত অবস্থায় চারবার উচ্চারিত হইয়াছে]

[খ] শবাসনা বিবসনা লোলরসনা ভঙ্করী

[এখানে ‘স’ ও ‘ন’ ক্রমসাদৃশ্য অন্তসারে তিনবার উচ্চারিত হইয়াছে]

[গ] বেণু বীণা জিনি মিঠা বাণী যাব খনি সুষমার (সত্যেন্দ্রনাথ)

[এই উদাহরণে ‘ব’ ও ‘ণ’ ক্রমসাদৃশ্য অনুষ্যাবী তিনবার ধ্বনিত হইয়াছে]

[দুই] ছেকানুপ্রাস

দুইটি বা ততোধিক ব্যঞ্জনধ্বনি যুক্ত বা বিযুক্ত অবস্থায় ক্রমানুসারে দুইবার মাত্র ধ্বনিত হইলে ছেকানুপ্রাস হয়। ‘ছেক’ শব্দের অর্থ পণ্ডিত; এইরূপ অনুপ্রাস পণ্ডিতজনেরা বেশি ব্যবহার করেন বলিয়া ইহার ছেকানুপ্রাস নাম হইয়াছে। ছেকানুপ্রাস কখনও এক ব্যঞ্জনের পুনরাবৃত্তিতে হয় না; বৃত্তানুপ্রাস হইতেও ইহার স্বাতন্ত্র্য আছে। বৃত্তানুপ্রাসে স্বরূপসাদৃশ্যানুসারে বিযুক্ত ব্যঞ্জনগুচ্ছ দুইবার ধ্বনিত হয়, কিন্তু ছেকানুপ্রাসে ক্রমসাদৃশ্যানুসারে ব্যঞ্জনগুচ্ছ যুক্ত বা বিযুক্ত অবস্থায় দুইবার ধ্বনিত হয়। ধ্বনিগুচ্ছের ক্রমসাদৃশ্য এবং দ্বিরাবৃত্তি ছেকানুপ্রাসের প্রধান বৈশিষ্ট্য। যথা,—

সংযুক্ত ব্যঞ্জে ছেকানুপ্রাস

[ক] চলিতে শঙ্কিল পঙ্কিল বাট। (গোবিন্দ দাস)

[খ] সে যে সুক্কেলীর শক্ত বেড়া
তার কাছেতে যম ঘেঁসে না (রামপ্রসাদ)

- [গ] কৰ্কর কুলের গৰ্ভে যেখনাদ বলী ।
মঞ্জিলা জীমূতবৃক্ষ আবরি অশ্বরে । (মাইকেল)
- [ঘ] বাজিবে মঞ্জল শব্দ, সুরাজনাগণ
করিবে তোমার শিরে পুষ্প বরিষণ
সজ্জিহ্ন নন্দনের মন্দির মঞ্জরী । (রবীন্দ্রনাথ)

বিযুক্ত ব্যঞ্জনের ছেকানুপ্রাস

- [ক] এ ঘোর যামিনী মেঘের ঘটা (চণ্ডীদাস)
- [খ] এই পত্রকে হৃত করিয়া বিধাতা দলনী ও শৈবলিনীর
অদৃষ্ট একত্র গাঁথিলেন । (বঙ্কিমচন্দ্র)
- [গ] জল-সিক্ত ক্ষিতি সৌরভ রক্তসে (রবীন্দ্রনাথ)
- [ঘ] গিরি, গোব্রী আমার এল কৈ ? (গোবিন্দ চৌধুরী)
- [ঙ] ওমা কালী চিরকালই সং সাজালি সংসারে (প্রেমিক)

[তিন] ঋত্যানুপ্রাস

কতকগুলি বর্ণ বাগ্যন্তের একই স্থানকে আশ্রয় করিয়া উচ্চারিত হয় ; উচ্চারণস্থানের তারতম্য অমুযায়ী বর্ণমালা কণ্ঠ্য, তালব্য প্রভৃতি জাতিতে বিভক্ত । ক, খ, গ, ঘ, কণ্ঠ্যবর্ণগুলি এক জাতীয়, চ, ছ, জ, ঝ, শ,—তালব্য বর্ণগুলি এক জাতীয় ; এইরূপ মৃদঙ্গ, দন্ত্য ও ওষ্ঠ্য বর্ণও আছে । এইরূপ এক জাতীয় একাধিক ধ্বনির ঋতিস্থখকর সমাবেশে ঋত্যানুপ্রাসের সৃষ্টি হয় । যেমন,

(১) লজ্জিতে হবে লাজি নিশীথে সাতীরা হ'শিয়ার ।

—এখানে য, র, ল প্রভৃতি একজাতীয় ধ্বনি, ইহাদের সমাবেশে ঋত্যানুপ্রাস সৃষ্টি হইয়াছে । কিন্তু একপ অমুপ্রাসের সৌন্দর্য্য বাঙালীর নিকট তেমন উপভোগ্য নয় । কারণ বাঙালী উচ্চারণ-স্থান অনুসারে বর্ণের উচ্চারণ অনেক সময়েই হয় না । ‘মলজিজ’ শব্দটিতে ‘ন’ ও ‘স’ উভয়ই দন্ত্যবর্ণ, কিন্তু ইহার ঋত্যানুপ্রাস বাঙালীর কানে ধরা পড়ে না, আবার ‘ন’ ও ‘ণ’, কিংবা ‘জ’ (বর্গীয়) এবং ‘য’ (অন্তঃস্থ), কিংবা শ, য, স ভিন্ন জাতীয় হইলেও তাহাদের ধ্বনিগত মিল আমরা সহজেই স্বীকার করি । বাঙালয় অল্পপ্রাণ কিংবা মহাপ্রাণ বর্ণের উচ্চারণও প্রায় এক প্রকার (যেমন, ভাত=বাত, থর=গর) ; এখানে র, ড, ঢ-এর ধ্বনিগত পার্থক্যও বড় রক্ষা করা হয় না—উহাদেরও উচ্চারণ প্রায় একরূপ ; আবার সংযুক্ত ব্যঞ্জন ধ্বনির মধ্যে ক, ক্য ও ক—খ্য ও ক্ষ ; দ, দ্য, ঢ ও দ্ব—প্রভৃতির উচ্চারণ এক প্রকার । অতএব বাঙালার

শ্রুতানুপ্রাস বাঙালীর উচ্চারণ-রীতি অনুযায়ী ধ্বনি-সাদৃশ্যের উপর নির্ভরশীল।
নিম্নে কয়েকটি উদাহরণ দ্রষ্টব্য—

[ক] আমি যেটা বলি সোজা সেটা জলবৎ যায় বোঝা— (রজনীকান্ত)

[এখানে য, জ এবং ঝ ধ্বনি দ্বারা শ্রুতানুপ্রাস হইয়াছে]

[খ] মোলোভী যত মোলবী আর মোল্লারা কন হাত নেড়ে (নজরুল)

[এখানে ‘ভ’ ও ‘ব’-এর শ্রুতানুপ্রাস]

[গ] ঈশান কোনে বিঘাণ বাজে।

[এখানে ‘শান’ ও ‘ঘাণ’-এ শ্রুতানুপ্রাস।

[ঘ] জীবনের স্রোতে সহস্র অশ্রু-সজল স্মৃতি ভাসিয়া যায়।

[এখানে ‘শ্র’, ‘শ্রু’, ‘স্মৃ’ ধ্বনিতে শ্রুতানুপ্রাস হইয়াছে]

[ঙ] ‘দেখিয়া বিশ্বের লাগে পরম বিন্ময়’ [‘ব্ধ’ ও ‘ব্ধ’-এর শ্রুতানুপ্রাস]

[চার] অন্ত্যানুপ্রাস

অন্ত্যানুপ্রাস বিশেষ ভাবে কবিতার মিলের জগৎ ব্যবহৃত হয়। একটি কবিতায় দুই চরণের অন্তে অথবা পর্বশ্লোকের অন্তে অক্ষর-ধ্বনিগত যে মিল থাকে, তাহাকে অন্ত্যানুপ্রাস বলে। শেষ ধ্বনিটির সহিত তাহার পূর্ববর্তী স্বরধ্বনিকে যুক্ত করিয়া মিল রক্ষা করিলেই অন্ত্যানুপ্রাস শ্রুতিস্বত্বকর হয় অর্থাৎ ‘ফল’-এর সহিত ‘জল’—‘ফুটিল’-এর সহিত ‘জুটিল’—এইরূপ মিল থাকিলে উত্তম অনুপ্রাস হয়; ‘ফল’-এব সহিত ‘জাল’, ‘ফুটিল’-এর সহিত ‘পাটল’-এর মিল উত্তম মিল নয়। চরণান্তিক মিল প্রাচীন বাঙালি মিত্রাকর ছন্দের একটি অপরিহার্য অঙ্গ। যথা,

[ক] আইল দেশেতে রাম আনন্দ সবার।

শুনিল কৈকেয়ী রাণী শুভ সমাচার ॥ (কৃত্তিবাস)

বাঙলার-উচ্চারণ রীতি অনুসারে নানারূপ শ্রুতানুপ্রাস দ্বারা বিচিত্র ধরনের অন্ত্যানুপ্রাস সৃষ্টির দৃষ্টান্ত দেখা যায়। বর্গের প্রথম ও দ্বিতীয় ধ্বনি কিংবা তৃতীয় ও চতুর্থ ধ্বনির মিল তো থাকেই, তাহা ছাড়াও আরও নানারূপ মিল দৃষ্ট হয়। যেমন,

[খ] আমরা, নেহাৎ গরীব, আমরা নেহাৎ ছোট

তবু, আজি সাত কোটি ভাই, জেগে ওঠ!...

আমরা, মোটা খাব, ভাইয়ে পরব মোটা

মাথবো না ল্যাভেণ্ডার চাইনে ‘অটো’। (কান্তকবি)

[গ] সাজি' বাটা ভরা ছাঁচি পান ব্যজনী হাতে

করে স্বজনে বীজন কত সজনি ছাতে !

সেথা চোখে চোখে সঙ্কেত কানে কথা—যাও খেৎ—

ঢলে-পড়া অঙ্কেতে মল্লখ ঘায় !

আজ আমি ছাড়া আর সবে মন মত পায়। (নজরুল)

গাওও কখনও কখনও হান্তরস সৃষ্টির উদ্দেশ্যে খাস পর্বের অঙ্কে, অনুপ্রাস প্রয়োগ করা হয়। যেমন,

‘যদি বাঁকাটিকে চাও, ত’ সংসার ভাসিয়ে দাও। লোকে দয়াময় বলে,
কিন্তু দয়াময় ফিরবেন—কার উপযুক্ত ছেলে শ্রীচরণে রাখবেন, কোন্ কুল
নির্মূল ক’রে গোপাল হয়ে ননী থাকবেন।’ (গিরিশচন্দ্র)

[পাঁচ] লাটানুপ্রাস

অর্থসমেত একটি শব্দের পুনরাবৃত্তি হইলে লাটানুপ্রাস হয় : অবশ্য অর্থের যে একটু পার্থক্য না থাকে, তাহা নয়—সে-পার্থক্য হয় তাৎপর্যের দিক হইতে। সাহিত্য দর্পণে আচার্য্য বিশ্বনাথ লাটানুপ্রাসের সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন এইরূপে,—‘শব্দার্থয়োঃ পৌনরুক্ত্যঃ ভেদে তাৎপর্যমাত্রতঃ’

লাটানুপ্রাসে শব্দটির দ্বিরাবৃত্তি হইলেও, অর্থের দিক হইতে তাহা দ্ব্যর্থক হয় না, তাই বলা হইয়াছে ‘ভেদে তাৎপর্যমাত্রতঃ ন তু অর্থতঃ’; অর্থের দিক হইতে ভেদ দেখা গেলে, তাহা হয় ‘যমক’ অলঙ্কার। লাটানুপ্রাসে অর্থের দিক হইতে কোন পরিবর্তন সূচিত হয় না। যেমন,

‘লোকটা ঢাকা ঢাকা বলিয়া পাগল হইয়া গেল’—এখানে ‘ঢাকা’, শব্দটি একই অর্থে দুইবার উচ্চারিত হইয়াছে কিন্তু এই দ্বিরাবৃত্তি দ্বারা ‘ঢাকা ঢাকা’র তাৎপর্য ঠাড়াইতেছে ‘ঢাকা বিষয়ে অতিশয় চিন্তা’; অতএব ইহা লাটানুপ্রাস। অন্তান্ত উদাহরণ,—

[ক] ‘যাও যাও যত ভাব জানা সব আছে’ (রামেশ্বর ভট্টাচার্য্য)

[এখানে ‘যাও’ শব্দের পুনরাবৃত্তি দ্বারা ক্রোধের ব্যঞ্জনা হইয়াছে]

[খ] কালো তা সে মতই কালো হোক (রবীন্দ্রনাথ)

[প্রথম ‘কালো’র অর্থ ‘রুম্বর্ণ’, দ্বিতীয় ‘কালোর’ অর্থও তাই, কিন্তু দ্বিতীয় ‘কালো’ দ্বারা কালোর নিবিড়তা সূচিত হইয়াছে—অতএব ইহা লাটানুপ্রাস]

শব্দ (প্রাতিপদিক) ভিন্ন ভিন্ন বিভক্তি চিহ্নবৃত্ত হইলেও কিংবা ভিন্ন সমাসাস্তর্গত হইয়া পুনরুচ্চারিত হইলেও, যদি অর্থের বৈষম্য না ঘটে, তাহা হইলে তাহা লাটানুপ্রাসের অন্তর্গত হয়। যথা,

[ক] গাছে গাছে ফুল, ফুলে ফুলে অলি স্নন্দর ধরাতল (যতীন্দ্রনাথ)

[খ] ওগো চন্দ্রাননে! তোমার জ্ঞান আজ যান কেন?

[গ] বিশ্ব তবোদরে তুমি বিখ্যোদরী,

পালন কর বিশ্ব নাম বিশ্বভরী।

(কাঙাল হরিনাথ)

যমক

বিভিন্নার্থে একই শব্দের পুনরাবৃত্তি হইলে বা তুল্যরূপ দুইটি শব্দ ভিন্নার্থে ব্যাক্যমধ্যে ব্যবহৃত হইলে যমক অলঙ্কার হয়। সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ যমকের আরও সুস্পষ্টতর সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন। আচার্য্য বিশ্বনাথ বলেন,

সত্যার্থে পৃথগর্থায়ঃ স্বরব্যঞ্জন সংহতেঃ।

ক্রমেণ তেনৈবাবৃত্তির্মকং বিনিগম্যতে॥^১

—ভিন্নার্থবোধক একটি পদ, স্বরসমেত ব্যঞ্জন ধ্বনির ক্রমসাদৃশ্যানুসারে (স্বরব্যঞ্জনসংহতে: ক্রমেণ) সার্থক, নিরর্থক বা সার্থক-নিরর্থকরূপে পুনরাবৃত্ত হইলে যমক অলঙ্কার হয়।

(১) যমক অলঙ্কারে স্বরধ্বনি সহ ব্যঞ্জন ধ্বনির সাম্য থাকা চাই: ‘বরষায় বরিষয়’ যমক নয়—অনুপ্রাস, কারণ, উহাতে ব্যঞ্জনধ্বনির সাদৃশ্য থাকিলেও স্বরবৈষম্য বর্তমান। তবে প্রাতিপদিকটি যদি এক হয় এবং তাহা যদি ভিন্নার্থবোধক হয়, তাহা হইলে বিভক্তিচিহ্ন দ্বারা ধ্বনির ঙ্গণ বৈষম্য ঘটিলেও, তাহা যমক হইবে। ‘পরাগে পরাগ মাখা’ এখানে প্রথম ‘পরাগ’-এর অর্থ পুষ্পরেণু, দ্বিতীয় ‘পরাগ’-এর অর্থ ধূলা (রজঃ)। এখানে অলঙ্কার যমক।

(২) ধ্বনিগুলি ক্রমানুসারে পুনরাবৃত্তি হইবে: “তবে বেত খাও” কক্ষক নয়—বৃত্ত্যানুপ্রাস। এখানে ধ্বনিগুচ্ছের স্বরূপসাদৃশ্য আছে, ক্রমসাদৃশ্য নাই।

(৩) যে পদটি পুনরাবৃত্ত হইবে, তাহা ভিন্নার্থবোধক হওয়া চাই: ‘রাঙা কমল রাঙা পায়’—যমক নয়, লাটানুপ্রাস—কারণ এখানে ‘রাঙা’ শব্দ দুইটি একার্থবোধক। তবে, যমকে ব্যবহৃত পদদ্বয়ের মধ্যে একটি পদ নিরর্থক

হইতে পারে, যেমন, মনেরি বাসনা শ্রামা, শবাসনা শোন্ মা বলি'—এখানে দ্বিতীয় 'বাসনা' নিরর্থক।

যমকের অসংখ্য প্রকারভেদ আছে। বস্তুতঃ পদ, পদার্থ, শ্লোক, শ্লোকাংশের ভিন্নার্থে আবৃত্তিভেদে এবং পদেরও আবার বাক্যের আদি, মধ্য ও অন্তে পুনরাবৃত্তি ভেদে যমক নানাপ্রকার। আমরা তাহাদের দ্বিযাত্র উদাহরণ দিতেছি :—

আন্ত যমক : বাক্যের আদিতে স্থিত হইলে আন্ত যমক হয়। যথা,

[ক] ভারত ভারত খ্যাত আপনার গুণে।

[ভারত = ভারতচন্দ্র, ভারত = ভারতবর্ষ]

[খ] এলোকেশী এলো করে রণে কাল বরণে। (মহারাজ শিবচন্দ্র)

[এলো = আলুলায়িত, এলো = আসিল]

মধ্য যমক :

[ক] ভাবিলে ভবের বাজি বাজি হয় ভোর (ঈশ্বর গুপ্ত)

[বাজি = ভেলকি, বাজি = খেলা]

[খ] পরে থাকি বলে বলি ইন্দ্রধনুর একাবলী
তাই বৈ জয়ন্তী কি আর পরবে বৈজয়ন্তী হার। (গোবিন্দ চৌধুরী)

[গ] মা আমার আনন্দময়ী নিরানন্দে যাব কেনে। ..

এখন মিলেছে তারা তারার সনে। (কেদার নাথ রায়)

[তারা = চোখের তারা, তারা = এক মহাবিছা]

[ঘ] হৃদর গোঠের শ্রামবার্তা কি অরিছে রে বার্তাকু (ষতীন্দ্রনাথ)

[বার্তা = খবর, দ্বিতীয় 'বার্তা' নিরর্থক]

[ঙ] নবীন ধানের আ-ছাণে আজি অছাণ হল মাং— (নজরুল)

[ছাণে = গন্ধ গুঁকিয়া, পরের 'ছাণ' নিরর্থক]

অন্ত্য যমক :

[ক] আটপণে আধ সের কিনিয়াছি চিনি।

অন্তলোকে ভূরা দেয় ভাগ্যে আমি চিনি ॥ (ভারতচন্দ্র)

[চিনি = মিষ্ট দ্রব্য বিঃ, চিনি = জানি]

[খ] যত কাঁদে বাছা বলি সর সর

আমি অভাগিনী বলি সর সর। (কৃষ্ণকমল গোস্বামী)

[সর = দুখের সর, সর = সরিয়া যা']

[গ] ক্ষুধায় মলিন হয়েছে অধর

যত্নে ক্ষীর সর রেখেছি, যা ধরু।

(মহেন্দ্রলাল খান)

[প্রথম 'ধর' অর্থহীন, দ্বিতীয় 'ধরু' = গ্রহণ করু]

সর্ব্ব যমক :

কান্তার আমোদ পূর্ণ কান্ত সহকারে।

কান্তার আমোদ পূর্ণ কান্ত সহকারে ॥

[প্রথম চরণে কান্তার=দয়িতার, আমোদ=আনন্দ, কান্ত=স্বামী, সহকারে=সঙ্গে। দ্বিতীয় চরণে কান্তার=বনভূমি, আমোদ=সৌরভ, কান্ত=বসন্ত কাল, সহকারে=সমাগমে। সর্ব্ব যমকের দৃষ্টান্ত বাঙলায় বিরল]

অন্যায় দৃষ্টান্ত

[ক] মশায়, দেশান্তরী করলো আমাষ কেশ নগরের মশাষ। (অমলদাশঙ্কর)

[মশায়=মহাশয়, মশাষ=মশাতে]

[খ] জগতে মানুষ কেহ নাই। মনের মানুষ কোথা পাই। (ঈশ্বর গুপ্ত)

[মানুষ=খাঁটি লোক, মানুষ=অন্তরঙ্গ জন]

[গ] হেরিয়ে গগন-তারার, মনে হলো প্রাণের তারার,

শুনেছি তারাকে নাকি পাঠাবে না তারার।

(অন্ধ চণ্ডী)

[তারার=নক্ষত্র, তারার=উমা, তারার=তাহারার]

যমক সম্পর্কে কয়েকটি জ্ঞাতব্য কথা

[এক] ইংরাজি Pun বা Paronomasia অলঙ্কারের সহিত যমকের আংশিক মিল আছে : ইংরাজি Pun হইতেছে - 'A play on the various meaning of the same word.' (Bain), যেমন,

I from my mistress come to you in post ;

If I return, I shall be post indeed.*

[Post=quickly, Post=wooden post]

কিন্তু ইংরাজিতে Pun-এর ব্যবহার হয় কেবলমাত্র রসিকতার সৃষ্টিতে : বাঙলায় রসান্তরের যোজনাতোও যমকের ব্যবহার দেখা যায়। ধ্বনিবাদীরা অবশ্য রসসৃষ্টির ব্যাপারে যমককে বাদ দিতে বলিয়াছেন, কারণ ইহা প্রায়ই 'অপৃথগ্যত্বে' সৃষ্ট হয় না।

[দুই] লাটানুপ্রাসের সহিত যমকের আকৃতিগত সাদৃশ্য আছে, কিন্তু প্রকৃতিতে দুইটি ভিন্ন। লাটানুপ্রাসে একটি শব্দ একই অর্থে বাক্য মধ্যে পুনরাবৃত্ত হয়, তাৎপর্যের দিক হইতে তাহাদের ভেদ থাকে, কিন্তু যমকে সম্পূর্ণ ভিন্ন অর্থে পদটির পুনরাবৃত্তি ঘটে : যেমন ‘কপালকুণ্ডলা কে তা জানি না, আমি পথিক, আপাততঃ দস্যুহস্তে নিষ্কুণ্ডলা হইয়াছি’ (বঙ্কিমচন্দ্র)

—ইহা যমক, না লাটানুপ্রাস ? ‘কপাল (মাথার খুলি) কুণ্ডল যাহার = কপালকুণ্ডলা, কুণ্ডল নাই যাহার = নিষ্কুণ্ডলা; উভয় স্থলেই ‘কুণ্ডলা’ একার্থবোধক —এইরূপ বিচার করিলে ইহা লাটানুপ্রাস। কিন্তু ইহা লাটানুপ্রাস নয়, যমক। ‘কপালকুণ্ডলা’ যে একটি ব্যক্তির নাম, ‘কে’ সর্বনাম হইতে তাহা প্রতীয়মান হইতেছে, আর ‘নিষ্কুণ্ডলা’র ‘কুণ্ডলা’ কুণ্ডলধারিণী অর্থে ব্যবহৃত হইয়াছে : অতএব এখানে একটি পদেরই সাথক ও নিরর্থক দ্বিরাবৃত্তি দ্বারা যমক সৃষ্টি হইয়াছে।

[তিন] অন্ত্যানুপ্রাস ও অন্ত্য যমকও একপ্রকার : কেবলমাত্র ধ্বনিগত মিলের দিক হইতে বিচার করিলে যাহা অন্ত্যানুপ্রাস, ধ্বনিগত সাদৃশ্য এবং অর্থগত পার্থক্য এতদুভয়ের যুগপৎ বিচারে তাহা অন্ত্য যমক। যেমন,

দয়া কর দয়া কর পাতিয়াছি কর।

কর পাত একবার আমি দিই কর ॥ (ঈশ্বর গুপ্ত)

— ইহা একদিকে অন্ত্যানুপ্রাস। আবার ‘কর=হাত, কর=রাজস্ব’ বিচারে অন্ত্য যমক। অর্থের পার্থক্য না থাকিলে অন্ত্যানুপ্রাস হইবে।

শ্লেষ

বক্তা যখন একটি ভিন্নার্থক শব্দের উভয় অর্থ লক্ষ্য করিয়াই শব্দটিকে বাক্য মধ্যে একবার মাত্র প্রয়োগ করেন, তখন শ্লেষ অলঙ্কার হয়।

বাঙলায় শ্লেষ শব্দটি নিন্দাসূচক ব্যঙ্গোক্তি (Taunt) অর্থে ব্যবহৃত হয়। অবশ্য অর্থশ্লেষের মধ্যে অনেক সময় এইরূপ ব্যঙ্গোক্তি যে বর্তমান না থাকে, তা নয়—শব্দ-শ্লেষে তাহা গণনীয় নয়। শ্লেষ অলঙ্কারে ‘শ্লেষ’ শব্দের অর্থ ‘সংযোগ, আলিঙ্গন’। সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ এই শেযোক্ত অর্থের প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই শ্লেষ অলঙ্কারের সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন : ‘শ্লিষ্টে পদৈরনেকার্থা-ভিধানে শ্লেষ ইষ্যতে’ (সাহিত্যদর্পণ)

সাধারণতঃ একটি উচ্চারিত শব্দে একটি অর্থই প্রকাশ পায়, তৎসঙ্গেও এক প্রযুক্তে উচ্চারিত একটি শব্দ দ্বারা যখন অনেকাধিক অর্থ প্রতীপাদিত হয়, তখন

শ্লেষাখ্য অলঙ্কার হইয়া থাকে। শব্দটি যেন ভিন্নার্থে দুইবারই প্রযুক্ত হইয়াছিল, কিন্তু স্বর ও ব্যঞ্জনসমূহের একরূপতা হেতু, সংযুক্ত (শ্লিষ্ট) হইয়া এক হইয়া গিয়াছে, অর্থ ভিন্ন ভিন্নই রহিয়াছে। শ্লেষ যেন যমকেরই

শ্লেষ ও যমক

একটি পরিণত রূপ : যমকে শব্দটি যেখানে ভিন্ন ভিন্ন অর্থে দুইবার (বা বহুবার) প্রয়োগ করা হয়, শ্লেষে সেখানে শব্দ দুইটি সংযুক্ত হইয়া একবার মাত্র ব্যবহৃত হয়, কিন্তু অর্থ যমকেরই মত ভিন্ন থাকিয়া যায়।

সংস্কৃতে বর্ণ, প্রত্যয়, লিঙ্গ, প্রকৃতি, পদ, বচন, বিভক্তি ও ভাষা-গত শ্লিষ্টতাহেতু শ্লেষের নানা প্রকারভেদ আছে। বাঙলায় শ্লেষের এরূপ প্রয়োগ বড় দেখা যায় না, কেবল একশেষ দ্বন্দ্বের উদাহরণে (যেমন, আমরা =তুমি, সে ও আমার শ্লেষ বা সংযোগ, তাহারা=রাম, যদু, মধু ইত্যাদির শ্লেষ)—এইরূপ শ্লেষের নমুনা দেখা যায়। বাঙলায় শ্লেষ বলিতে একাধিক অর্থে একটি মাত্র পদ বা শব্দের প্রয়োগকেই বুঝায়, যেমন,

[ক] ইলাবৃতে ঘর মোর জাতিতে ব্রাহ্মণী।

শিশুকাল হৈতে আমি ভ্রমি একাকিনী ॥ (কবিকঙ্কণ)

[ফুল্লরার নিকট চণ্ডীদেবীর আত্ম-পরিচয় : ইলাবৃত—(১) পুরাণোক্ত দেশবিশেষ (২) মোঙ্গলদের দেশ ; ব্রাহ্মণী - (১) ব্রাহ্মণের স্ত্রী (২) একা বিছা-দায়িনী ; শিশুকাল...ভ্রমি একাকিনী—(১) আশৈশব নিরাশ্রয় (২) চিরকাল অদ্বিতীয়া—(তুলনীয় : ‘একৈবাহং জগত্যত্র দ্বিতীয়া কা মমাপরা’—ঐশ্রীচণ্ডী)। অতএব পরিচয়টি শ্লেষাত্মক অর্থাৎ দ্ব্যর্থক : ইহার এক অর্থ, আমার ইলাবৃতে নিবাস, আমি জাতিতে ব্রাহ্মণী এবং আশৈশব নিরাশ্রয় ; অগ্র অর্থ—আমি মোঙ্গলদেশবাসিনী মঙ্গলচণ্ডী, ব্রহ্মবিছা-দায়িনী এবং নিত্য, অদ্বিতীয়া]

[খ] মধুহীন করো না গো তব মনঃ কোকনদে (মধুসূদন)

[এখানে মধু=(১) মধুসূদন (২) পুষ্পের মিষ্ট রস, এই দুই অর্থে ব্যবহৃত হওয়ায় শ্লেষ অলঙ্কার হইয়াছে। বঙ্গভূমিকে উদ্দেশ্য করিয়া মধু কবির এই মিনতি—তোমার মানস-পদ্ম মধুহীন করিও না।]

[গ] অপক্লপ রূপ কেশবে। (দাশরথি রায়)

[এখানে কেশব=কৃষ্ণ : দ্বিতীয় অর্থ পাওয়া যায় ‘কেশব’ শব্দটিকে ভাঙ্গিয়া ‘কে শবে’ উচ্চারণ করিলে, তখন অর্থ হয়—‘কালী’; অতএব বাক্যটি কৃষ্ণপক্ষে ও কালীপক্ষে—উভয় পক্ষেই প্রযোজ্য বলিয়া শ্লেষাত্মক]

শ্লেষ অলঙ্কারকে প্রধানতঃ দুই ভাগে ভাগ করা যায়—[এক] অভঙ্গ শ্লেষ ও [দুই] সভঙ্গ শ্লেষ। যেখানে মূল শব্দকে না ভাঙ্গিয়া দুইটি অর্থ পাওয়া যায় তাহাকে বলে **অভঙ্গ শ্লেষ** : যেমন ‘বায়ুন বাদল বান, দক্ষিণা পেদেই যান’—ব্রাহ্মণ, বাদল এবং বত্তা ‘দক্ষিণা’ পাইলেই বিদায় গ্রহণ করে : এখানে ‘দক্ষিণা’ শব্দটি ভিন্নার্থক—(১) ব্রাহ্মণপক্ষে ইহার অর্থ ‘ক্রিয়া উপলক্ষ্যে প্রাপ্য অর্থ’, (২) বাদল ও বত্তা পক্ষে ইহার অর্থ ‘দক্ষিণা বাতাস’; দক্ষিণাবহ বায়ু বহিলে বাদল ও বত্তা চলিয়া যায়।

যেখানে মূল শব্দে এক অর্থ এবং শব্দটিকে ভাঙ্গিলে আর এক অর্থ পাওয়া যায়, সেখানে হয় **সভঙ্গ শ্লেষ**। ‘পরম কুলীন স্বামী’—‘কুলীন’ শব্দটিকে না ভাঙ্গিয়া অর্থ পাওয়া যায়, ‘বংশমর্যাদাসম্পন্ন’; দ্বিতীয় অর্থটি পাওয়া যায়, শব্দটিকে ভাঙ্গিলে—‘কু-লীন’ = জগদাত্ম।

কেহ কেহ বলেন, ‘সভঙ্গ শ্লেষ’ই প্রকৃত শব্দশ্লেষ, কারণ ইহাতে কণ্ঠ-স্বরের উদাত্ত-অমুদাত্তাদি উচ্চারণভেদে ধ্বনিসৌন্দর্য্য প্রকট হয় : অভঙ্গ শ্লেষ প্রকৃতপক্ষে অর্থশ্লেষের বিষয় : একবৃন্তে যেমন দুইটি ফল তেমনই অভঙ্গ শ্লেষে একটি অর্থও শব্দে দুইটি অর্থের সমাবেশ হইয়া থাকে। কিন্তু আচার্য্য বিশ্বনাথ বলেন, বস্তুতঃ শব্দ বা শ্লেষ অলঙ্কার শব্দের সভঙ্গত্ব বা অভঙ্গত্বের উপর নির্ভর করে না ; যেখানে শব্দের ধ্বনিসৌন্দর্য্যই প্রধানভাবে প্রকট, তাহাই শব্দশ্লেষ, সেখানে শব্দ-ধ্বনিরই প্রাধান্ত। আর যেখানে সৌন্দর্য্য অর্থের দিক হইতে সূচিত হয়—সেখানে অর্থশ্লেষ। শব্দ পরিবর্তন করিলেও যেখানে শ্লেষ অব্যাহত থাকে, সেখানে অর্থশ্লেষ ; শব্দশ্লেষ শব্দের পরিবর্তন সহ্য করিতে পারে না। ইহাই শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের মূল পার্থক্য। শ্লেষ অলঙ্কারের আরও কতিপয় দৃষ্টান্ত :—

[এক] **অভঙ্গ শ্লেষ** :

[ক] ঈশ্বরী পাটনীর নিকট অন্নদার আত্ম-পরিচয় প্রসঙ্গে ভারতচন্দ্র চমৎকার শ্লেষের অবতারণা করিয়াছেন :

অতি বড় বৃদ্ধ পতি সিদ্ধিতে নিপুণ।

কোন গুণ নাই তার কপালে আগুন॥

কুকথায় পঞ্চমুখ কণ্ঠভরা বিষ।

কেবল আমার সঙ্গে স্বন্দ্র অহর্নিশ ॥

[ইহার এক অর্থ :—আমার স্বামী (১) ‘অতি বড় বৃদ্ধ’ (অত্যন্ত বৃদ্ধ) ; (২) ‘সিদ্ধিতে নিপুণ’ (ভাঙ্-খোর), তাঁহার (৩) ‘কোন গুণ নাই’ (গুণহীন) (৪) ‘কপালে আগুন’ (অর্থাৎ পোড়াকপাল) ; তিনি (৫) কুখ্যায় পঞ্চমুখ (কটু বাক্য বলিতে ওস্তাদ), তাঁহার (৬) ‘কণ্ঠ ভরা বিষ’ (কথায় বিষের জালা) এবং তিনি (৭) কেবল (শুধু) (৮) ‘আমার সঙ্গে দ্বন্দ্ব অহর্নিশ’ (দিবারাত্র আমার সঙ্গে ঝগড়া করেন : দ্বন্দ্ব=বিবাদ)। ইহার দ্বিতীয় অর্থ :—আমার স্বামী (১) অনাদি (২) সিদ্ধ, মুক্ত পুরুষ (৩) গুণাতীত (সব, রজঃ ও তমোগুণের অতীত), (৪) তাঁহার ললাটে তপঃসম্ভাত বহ্নি, ইহা দ্বারা মদন ভস্মীভূত হইয়াছিল, (৫) তিনি ‘কুখ্যা’ অর্থাৎ প্রপঞ্চ-সৃষ্টির কথায় পটু (তিনিই আগম ও পুরাণের বক্তা) এবং পঞ্চমুখ (পঞ্চবক্তা) মহাদেব, (৬) তাঁহার কণ্ঠে সমুদ্র-মহনোদ্ভূত বিষ, তাই তিনি নীলকণ্ঠ এবং (৭) তিনি ‘কেবল’ (অদ্বিতীয়) এবং (৮) ‘আমার সহিত তাঁহার চির মিলন (তত্ত্বমতে শিব সর্বদা শক্তি-বিশিষ্ট)। ইহা ব্যাজস্তুতি অর্থালঙ্কারেরও দৃষ্টান্ত]

[খ] বাবুরাম বাবু ঘোর হুঁকারি, দুই এক টান টানিয়া বলিলেন,
‘ওহে হুঁকাটা পীসে পীসে বলছে, থুড়াথুড়া বলছে না কেন?’—টেকচাঁদ
[হুঁকার নল অপরিষ্কার থাকিলে তামাক খাইয়া স্নেহ হয় না, টানিতেও কষ্ট হয়—টানিলে ‘পিস্ পিস্’ আওয়াজ হয় : আব নল পরিষ্কার থাকিলে দিবি ‘থুড় থুড়’ (গড়্গড়্) আওয়াজ দেয়। গড়্গড়া হুঁকাই হুঁকাবির নিকটাত্মীয়ের মত (থুড়ার মত) এবং পিস্পিসে হুঁকা দূবাত্মীয়ের মত (পিসার মত)। বাবুরাম বাবু শ্লেষ প্রয়োগ করিয়া এই কথাটিই বুঝাইতে চাহিতেছেন : ইহার এক অর্থ, - হুঁকা দূবাত্মীয়ের মত ‘পীসে পীসে’ বলে, নিকটাত্মীয়ের মত ‘থুড়া থুড়া’ বলে না : আর দ্বিতীয় অর্থ—হুঁকাটা পিসপিসে অর্থাৎ অপরিষ্কার, তাই ‘থুড় থুড়’ আওয়াজ হয় না, অতএব ইহা পরিষ্কার করা প্রয়োজন।]

[গ] কেদার। বৈকুণ্ঠবাবু—ওর নাম কি—আজ তবে উঠি

—ঈশান-কোণে ঝড়ের লক্ষণ দেখা যাচ্ছে। (রবীন্দ্রনাথ)

[‘ঈশান’ বৈকুণ্ঠবাবুর ভৃত্য ; কেদার বৈকুণ্ঠবাবু নিকট হইতে টাকা বা খাবার আদায় করিয়া লয়, তাহা ঈশান পছন্দ করে না, বরং ক্রুদ্ধ হয় : উপরি-উক্ত ‘ঈশান-কোণে ঝড়ের লক্ষণ’ তাহারই ইঙ্গিত, ইহাই ব্যাখ্যা,

বাচ্যার্থটি স্পষ্ট, তাহা ব্যাখ্যার অপেক্ষা করে না। **দ্রষ্টব্য**—(১) ভূত্য **দ্রষ্টব্য**
(২) উত্তর-পূর্ব কোণ—যেখান হইতে ঝড় উঠে ; ঝড়ের লক্ষণ—(১) ক্রোধের
লক্ষণ, (২) ঝটিকার ইঙ্গিত]

[দুই] **সভঙ্গ শ্লেষ :**

সভঙ্গ শ্লেষের দৃষ্টান্ত বাঙলা সাহিত্যে অত্যন্ত বিরল। প্রাচীনেরা হেমালি
সৃষ্টির উদ্দেশ্যে এইরূপ সভঙ্গ শ্লেষ সৃষ্টি করিতেন। যেমন

[ক] ‘পৃথিবীটা কার বশ?’—এই প্রশ্নটির উত্তর হইবে, ‘তা’ পৃথক
করিয়া ‘কার’-এর সহিত যোগ করিলে—‘পৃথিবী টা কার বশ।’

তেমনই,—

[খ] ‘মালা কার বাড়ী পাওয়া যায়?’—‘মালা কার বাড়ী পাওয়া যায়।’

[গ] ‘রাবণ বধের হেতু জ্ঞান কী?’—‘রাবণ বধের হেতু জ্ঞান কী।’

শ্লেষ অলঙ্কার সম্পর্কে জ্ঞাতব্য বিষয়

(১) ইংরাজীর Pun বা Paronomasia অলঙ্কারের সহিত শ্লেষেরও
সাদৃশ্য আছে : ইংরাজিতে Pun—শ্লেষ ও বসক উভয়ই। সংস্কৃতে ইহার পৃথক
পৃথক অলঙ্কার। ইংরাজি Pun-এ শব্দ বা শব্দগুচ্ছকে লইয়া শ্লেষ সৃষ্টি করা
হইয়া থাকে। যেমন,

Prince : Is not a buff-jerkin a most sweet robe of durance ?*

[এখানে Robe of durance কথাটিতে Pun রহিয়াছে—ইহার এক

অর্থ ‘a dress that will wear well and long’ ; দ্বিতীয় অর্থ

‘a prison dress’ (i. e. reference to imprisonment)]

(২) শব্দশ্লেষের সহিত অর্থশ্লেষের আকার-গত সাদৃশ্য আছে। ‘অতি বড়
বুদ্ধ পতি’—ব্যাঙ্গস্তুতি (অর্থশ্লেষ) অলঙ্কারও হয়। কিন্তু শব্দ ও অর্থশ্লেষের
পার্থক্য শব্দ-ধ্বনি ও শব্দার্থের দিক হইতে। যেখানে অর্থ হইতেও শব্দ-
ধ্বনির চমৎকারিত্ব—সেখানে শব্দশ্লেষ, আর যেখানে শব্দ-ধ্বনি হইতেও অর্থের
চাম্ফ সেখানে অর্থশ্লেষ হয়। মনে রাখিতে হইবে, শব্দালঙ্কার শব্দের পরিবর্তন
সহ করিতে পারে না।

বক্রোক্তি

বক্রোক্তি বলিতে সাধারণভাবে বুঝায় ‘বাকা কথা’ : সাধারণ উক্তি হইতে
ইহা স্বতন্ত্র। কেহ কেহ ‘বক্রোক্তি’কে প্রসারিত অর্থে গ্রহণ করিয়া সমগ্র

অর্থালঙ্কারকে ইহার অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন। আচার্য্য কুন্তক ‘বক্রোক্তি’কে বলিয়াছেন, ‘কাব্যজীবিতম্’। তাঁহার মতে, সমগ্র অলঙ্কার, রীতি, গুণ— এমন কি, রস পর্য্যন্ত এই বক্রোক্তির অন্তর্ভুক্ত।

কিন্তু বাচ্যলঙ্কার রূপে বক্রোক্তি এই ব্যাপক অর্থে ব্যবহৃত হয় না। বক্তা একটি ভিন্নার্থক শব্দকে একটি বিশেষ অর্থে ব্যবহার করিলে, অপরে অর্থাৎ শ্রোতা যদি সেই অভিপ্রেত অর্থকে গ্রহণ না করিয়া, শ্লেষনিবন্ধন বা কাকুনিবন্ধন, অন্য অর্থে গ্রহণ করেন, তাহা হইলে বক্রোক্তি অলঙ্কার হয়। আচার্য্য বিশ্বনাথ এইরূপে বক্রোক্তির সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন,—

অন্যস্তান্ভার্থকং বাক্যমন্যথা যোজয়েৎ যদি।

অন্তঃ শ্লেষণে কাক্য বা সা বক্রোক্তিঃ ॥ (সাহিত্যদর্পণ)

বক্রোক্তি অলঙ্কারে দুইটি পক্ষ থাকে—বক্তা ও শ্রোতা : উভয়ের প্রমোক্তব বা উক্তি-প্রত্যুক্তি হইতে বক্রোক্তির সৌন্দর্য্য অন্তর্ভূত হয়। যেমন,

[ক] প্রশ্ন : দ্বিজ হয়ে কেন কর বাকুণী সেবন ?

উত্তর : বিবি ভয়েতে শশী করে পলায়ন।

[এখানে প্রশ্নকর্তা কহিলেন, দ্বিজ (ব্রাহ্মণ) হইয়া বাকুণী (মত) সেবন কর কেন ? উত্তরকর্তা ‘দ্বিজ’ ও ‘বাকুণী’র এই অর্থ গ্রহণ না করিয়া উত্তর দিলেন, সূর্য্যের ভয়েই চন্দ্র পশ্চিমদিকে যাইতেছে, অর্থাৎ উত্তরকর্তা প্রশ্নটিকে গ্রহণ করিয়াছেন ‘দ্বিজ (চন্দ্র) কেন বাকুণী (পশ্চিমদিকে) যায় ?—এই অর্থে। ইহাই বক্রোক্তি অলঙ্কার]

(২) প্রশ্ন : বিপ্র হয়ে সুরাসক্ত কেন মহাশয় ?

উত্তর : সুরে না সেবিলে বল কেবা মুক্ত হয়।

[এখানে প্রশ্নের দুইটি অর্থ হইতে পারে (১) বিপ্র (ব্রাহ্মণ) হইয়া সুরা (মদ্য)-আসক্ত কেন ; (২) ব্রাহ্মণ হইয়া সুর (দেবতা)-আসক্ত কেন ? প্রথমটিই প্রশ্নকর্তার অভিপ্রেত, কিন্তু উত্তরদাতা সে অর্থে বাক্যটি গ্রহণ না করিয়া দ্বিতীয় অর্থে গ্রহণ করিয়া উত্তর দিতেছেন, দেবতায় আসক্ত না হইলে কি মুক্ত হওয়া যায় ?]

বক্রোক্তি দুই প্রকারের—[এক] শ্লেষ বক্রোক্তি ও [দুই] কাকু বক্রোক্তি।

[এক] শ্লেষ বক্রোক্তি : এক শব্দ দ্বারা দুইটি অর্থ প্রকাশিত হইলে শ্লেষ হয়। যে বক্রোক্তি শ্লেষাভিত, তাহাকে বলা হয় শ্লেষ-বক্রোক্তি। শ্লেষ-

বক্রোক্তিতে শব্দার্থের বৈচিত্র্যই লক্ষণীয় : বক্তার অভিপ্রেত অর্থ শ্রোতা অন্তর্
অর্থে গ্রহণ করিয়া থাকেন : যথা,—

[ক] রাধা—কো ইহ পুন পুন করত হুঙ্কার।

কৃষ্ণ—হরি হাম।

রাধা— জানি না, কর পরচার।

পরিহরি সো গিরি কন্দর-মাঝ

মন্দিরে কাহে আওত মৃগরাজ।

(ঘনশ্যাম দাস)

[‘হরি’ শব্দ দ্ব্যর্থক—(১) কৃষ্ণ (২) সিংহ (মৃগরাজ)। কৃষ্ণ প্রথম
অর্থেই ‘হরি হাম’ কথাটি প্রয়োগ করিয়াছেন : কিন্তু রাধা দ্বিতীয়
অর্থে গ্রহণ করিয়া উত্তর দিতেছেন—সিংহ কেমন করিয়া গিরিকন্দর
পরিভ্রমণ করিয়া মন্দিরে আসিবে ?—ইহা জ্ঞেয়-বক্রোক্তি অলঙ্কার]

[খ] ব্রজেশ্বর বিস্মিত হইয়া কহিল, ‘সে কি ! একি ! তুমি ? তুমি
সাগর ?’ পাঁচকড়ি বলিল, ‘আমি সাগর। গঙ্গা নই, যমুনা নই—বিল
নই, খাল নই, সাঙ্কাত সাগর।’

[ব্রজেশ্বরের জীর নাম ‘সাগর’, ব্রজেশ্বর সেই অর্থেই ‘সাগর’ কথাটি
ব্যবহার করিয়া বিস্ময় প্রকাশ করিয়াছেন। কিন্তু উত্তর-কর্তা
পাঁচকড়ি (সাগরবো) ‘সাগর = সমুদ্র’, অর্থ ধরিয়া উত্তর দিতেছেন।]

[হই] কাকু বক্রোক্তি : ‘কাকু’ শব্দের অর্থ কণ্ঠস্বর। কণ্ঠস্বরের পরিবর্তন
হেতু (‘কাকা’) যেখানে এক শব্দ ভিন্নার্থ প্রকাশ করে এবং শ্রোতা বক্তার
অভিপ্রেত অর্থকে পরিত্যাগ করিয়া অন্য অর্থ গ্রহণ করেন, সেখানে কাকু
বক্রোক্তি হয়। সাধারণতঃ এই অলঙ্কারে প্রশ্নের বিধি (Affirmation)
নিষেধরূপে (Negation) বা নিষেধ বিধিরূপে গৃহীত হয়। যেমন,

[ক] কে ছেড়ে পদ্মের পর্ণ? —কেউ ছেড়ে না। জিজ্ঞাসা দ্বারা এই
অর্থই সূচিত হয়। ইহা কাকু বক্রোক্তি।

[খ] অগাধ বারিধি মসীকৃষ্ণ, অগম গহন অরণ্যানী আঁধার, সর্ব
লোকাশ্রয়, আলোর আলো · সকল সৌন্দর্যের প্রাণ-পুরুষও মাল্লবের
চোখে নিবিড় আঁধার ! কিন্তু সে কি রূপের অভাবে ? (শরৎচন্দ্র)

—এখানেও প্রশ্ন দ্বারা নিষেধস্থলে বিধি বুঝাইতেছে। কিন্তু সত্যকারের
কণ্ঠস্বরের ভক্তি হইতেও অন্য অর্থ গৃহীত হয়। যথা,—

[গ] সাহেব। হুঁয়া একটা গল্প হায় ?

বৈষ্ণবী বলিল। ঘর ?—কত ঘর আছে ?

(বঙ্কিমচন্দ্র)

সাহেবদের উচ্চারণে বাঙলা ‘গ’—অনেকটা ‘ঘ’-এর মত শুনায় ; সাহেব গড় (কেল্লা) বুঝাইতে সেইভাবেই ‘গর’ উচ্চারণ করিয়াছেন। বৈষ্ণবীবেশিনী শাস্তি তাহা গ্রহণ করিল ‘ঘর’ এই অর্থে। অতএব ইহা কাকু বক্রোক্তি।

তবে এই প্রসঙ্গে আর একটি কথা স্মরণ রাখিতে হইবে : বক্রোক্তিতে বক্তা যে অর্থ লক্ষ্য করিয়া শব্দটি প্রয়োগ করেন, শ্রোতা তাহা বুঝিয়াও যদি সৌন্দর্য্য সৃষ্টির উদ্দেশ্যে তাহাকে অন্যভাবে গ্রহণ করিয়া উত্তর দেন, তবেই তাহা সার্থক বক্রোক্তি অলঙ্কার হয়,—তাহা না হইলে ঠিক বক্রোক্তি হয় না, যেমন,—বঙ্কিমচন্দ্রের ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের এই অংশটি—

ইংরেজ। হম্ again আয়া হায় —

শৈবলিনী। কেন, যম্মের বাড়ীর কি এই পথ ?

ইংরেজ না বুঝিয়া কহিল, কিয়া বোলতা হায় ?

শৈবলিনী। বলি, যম্ম কি তোমায় ভুলিয়া গিয়াছে ?

ইংরেজ। যম্ম। John you mean ? হম্ জন্ নহি, হম্ লরেঙ্গ।

শৈবলিনী-প্রোক্ত ‘যম’ কথাটিকে উচ্চারণের তারতম্য হেতু ইংরেজ লরেঙ্গ ফষ্টর ‘John’ বলিয়া মনে করিতেছে। এখানে ‘কাকু’ কণ্ঠস্বরের ভঙ্গি আছে বটে, কিন্তু ইহা ঠিক ‘বক্রোক্তি’ হয় নাই। কারণ, উত্তর দাতা সৌন্দর্য্য সৃষ্টির জন্ত নয়, প্রমাদবশতঃ এক শব্দকে অন্য শব্দ বলিয়া মনে করিতেছেন।

পুনরুক্তবদান্তাস

কোনও বাক্যে যদি একার্থক অথচ পৃথগাকার ভিন্ন ভিন্ন শব্দ ভিন্ন ভিন্ন অর্থে প্রয়োগ করা হয় এবং আপাতশ্রবণে তাহাদিগকে পুনরুক্ত বলিয়া মনে হইলেও তাৎপর্য্য অবধারণে যদি দেখা যায় যে, তাহা পুনরুক্তি হয় নাই, তাহা হইলে পুনরুক্তবদান্তাস অলঙ্কার হয়।

এই অলঙ্কারে একার্থক, অথচ পৃথগাকৃতিবিশিষ্ট ভিন্ন ভিন্ন শব্দ বাক্যমধ্যে পর পর ব্যবহৃত হয়। শব্দগুলি শুনিজেই মনে হয়, বৃষ্টি শব্দের পুনরুক্তি (Repetition) হইতেছে, কিন্তু অর্থ অবধারণ করিলে দেখা যায় যে, শব্দগুলি একার্থক হইলেও তাহাদের তাৎপর্য্য ভিন্ন ভিন্ন : যেমন, **ভুজঙ্গ কুণ্ডলী**—**ভুজঙ্গ** ও **কুণ্ডলী** উভয়ই একার্থবোধক, শ্রবণমাত্রে মনে হয়, বৃষ্টি এখানে পুনরুক্তি হইতেছে, কিন্তু তাৎপর্য্য গ্রহণ করিলে দেখা যায়, ‘**ভুজঙ্গ-কুণ্ডলীর**’ অর্থ ‘**ভুজঙ্গরূপ কুণ্ডলী**’—অতএব ইহা একার্থক শব্দের পুনরুক্তি মাত্র নয় :

তেমনই বনমালী কৃষ্ণ—এখানে ‘বনমালী’ শব্দটি কৃষ্ণের বিশেষণরূপে ব্যবহৃত হইয়াছে। একার্থক ভিন্ন ভিন্ন শব্দের দ্বিকৃতি দ্বারা অলঙ্কারটি গঠিত হইলেও প্রত্যেকটি শব্দ ভিন্ন তাৎপর্যবোধক—ইহাই পুনরুক্তবদাভাস অলঙ্কারের বৈশিষ্ট্য। নিম্নলিখিত দৃষ্টান্তগুলি লক্ষণীয়—

[ক] বন্দ নারায়ণী ভৈরবী ভবানী নগেন্দ্র-নন্দিনী চণ্ডী (কবিকঙ্কণ)
—ভৈরবী (ভয়ঙ্করী), ভবানী (ভব-পত্নী), নগেন্দ্র-নন্দিনী (গিরিসুতা),
চণ্ডী (মঙ্গল-চণ্ডী) নারায়ণীকে বন্দনা কর।—অত্যা হু একার্থবোধক শব্দগুলি
‘নারায়ণী’র বিশেষণরূপে ব্যবহৃত হইয়াছে।

[খ] ভাঁড়ার জিন্মা যার কাছে মা, সে যে **ভোলা ত্রিপুরারি** (রামপ্রসাদ)

[গ] এপারেতে লক্ষা গাছটি রাঙা **টুকটুক** করে। (প্রচলিত ছড়া)

[ঘ] ‘অরুণ-সূর্য’, ‘স্রোতস্বিনী নদী’, ‘পীতাম্বর কৃষ্ণ’, ‘নীলকণ্ঠ-শিব’,
‘এলোকেণী কালী’, ‘তম্র দেহ’, ‘বিশ্ব জগৎ’, ‘নিশীথ রাত্রি’, ‘পঞ্চশর মদন’
—এই ধরনের পুনরুক্তবদাভাস অলঙ্কার কথায় কথায় ব্যবহার করা হয়।

পুনরুক্তবদাভাস অলঙ্কার সম্পর্কে জ্ঞাতব্য বিষয়

[এক] যমক ও পুনরুক্তবদাভাস অলঙ্কারের পার্থক্য এই যে যমকে ভিন্নার্থক একাকৃতি-বিশিষ্ট একটি শব্দ ভিন্ন ভিন্ন অর্থে বারবার ব্যবহৃত হয়, পুনরুক্তবদাভাসে একার্থক ভিন্নাকৃতি দুইটি বা ততোধিক শব্দ ভিন্ন ভিন্ন তাৎপর্য অন্বেষণী বার বার ব্যবহৃত হয় : ‘মনেরি বাসনা শ্যামা, শবাসনা শোন মা বলি’ (যমক : বাসনা = কামনা, দ্বিতীয় ‘বাসনা’ নিরর্থক) ‘মনেরি বাসনা শ্যামা শবাসনা শোন মা বলি’ (পুনরুক্তবদাভাস)।

[দুই] লাটামুপ্রাস ও পুনরুক্তবদাভাস অলঙ্কারের পার্থক্য এই যে, লাটামুপ্রাসে একার্থক একটি শব্দ ভিন্ন ভিন্ন তাৎপর্য অন্বেষণী—একাধিকবার উচ্চারিত হয়, কিন্তু পুনরুক্তবদাভাসে একার্থক ভিন্ন ভিন্ন শব্দ ভিন্ন ভিন্ন তাৎপর্য অন্বেষণী একাধিকবার ব্যবহৃত হয় : ‘গ্রাম **ছোট**, জমিদার আরও **ছোট** (লাটামুপ্রাস) : ‘ছোট এক খুদে জমিদার’ ‘একরত্তি ছোট ছেলে’ (পুনরুক্তবদাভাস)

অর্থালঙ্কার পরিচিতি

[ক] সাদৃশ্যবোধক অলঙ্কার

সাদৃশ্য-বোধ মানব-মনের একটি চিরন্তন ধর্ম। এই বোধদ্বারা এক বস্তুর সহিত আর এক বস্তুর সাদৃশ্য অনুভূত হয়, ইহাকে বলা যায়—‘Power of like to recall like’। মনের এই প্রবণতা থাকার জন্যই মানুষ বিভিন্ন বিষয় বা বস্তুর মধ্যে অহরহ একরূপতা আবিষ্কার করিয়া চলিতেছে। বৈজ্ঞানিক তুলনামূলক বিজ্ঞান লইয়া আলোচনা করিতেছেন, আইনজ্ঞ এক মকদমার নজির দিয়া অন্য মকদমার সওয়াল করিতেছেন, নৈয়ায়িক সাদৃশ্যবোধের আশ্রয়ে অনুমান করিতেছেন, ‘পর্যন্তো বহিমান্ ধূমাৎ’। মানুষের দৈনন্দিন জীবনেও সাদৃশ্য আবিষ্কারের বিরাম নাই : ‘তাদের ছেলেরা বাদর’, ‘আমার মেয়েটি লক্ষ্মী’, ‘ও আমার অঙ্কের নড়ি বা ষষ্ঠীর সল্‌তে’, ‘বেটা বুজির ঢেঁকি’, ‘ও একটা গোমূর্থ’, ‘তিনি বিত্যায বৃহস্পতি’ এমনই কত কি। কবিদের তো কথাই নাই, কল্পনা-সাগর মন্বন করিয়া তাঁহারা ঔপম্য-গর্ভ অলঙ্কার স’ গ্রহ করেন।

সাদৃশ্যের প্রতি লেখক মাত্রেবই আকর্ষণের অন্ত্যন্ত কারণও আছে :—

(১) তুলনা করিয়া বুঝাইলে, অতি সহজে বক্তব্য অন্তের নিকট পরিদ্রুট করা যায়। ‘তার মুখখানি সুন্দর’—এইটুকু বলিলেও বক্তব্য যেন স্পষ্ট হয় না, শ্রোতার মনে প্রশ্ন জাগে,—কেমন সুন্দর?—ইহাব উত্তরে লেখক যখন বলেন, ‘চাঁদেব মত সুন্দর’ তখন অস্পষ্টতা কাটিয়া যায়, মুহূর্ত্তে যেন মনের মধ্যে চাঁদ আর মুখ খেলা করিতে থাকে। যে-সমস্ত ভাব অনির্বাক্য, তুলনা করিয়া না বুঝাইলে, তাহা কিছুতেই স্পষ্ট হইতে চায় না।

(২) তুলনায় বক্তব্য বিষয় হৃদয়ে গভীরতর বেথাপাত করিতে সমর্থ হয়, বাচ্য অধিকতর শক্তিশালী হয়—ইহা যেন মনঃশক্তির মত ক্রিয়া করে। তুলনার ছবি চিরদিনের মত হৃদয়ে মুদ্রিত হইয়া যায়। মনে করি, শরৎচন্দ্রের অন্নদা দিদির কথা :

আমি ঘাড় ফিরাইয়া ইজুর দিদিকে দেখিলাম। যেন ভ্রাম্যচ্ছাদিত বহি। যেন যুগযুগান্তরব্যাপী কঠোর তপস্বী সাদ্র করিয়া তিনি এইমাত্র আসন হইতে উঠিয়া আসিলেন।

(শ্রীকান্ত)

—কেবল দুইটি উৎপ্রেক্ষ। ইহা দ্বারা অন্নদাদিদির মুষ্টিধানি কেবল নয়, তাঁহার চরিত্রটিকেও লেখক উদ্ঘাটিত করিয়াছেন। ওই চিত্র, ওই ভঙ্গিচ্ছাদিত বহিঃবস্ত্রীয় পাঠক-হৃদয়ে চিরকালের জন্য অমর হইয়া গিয়াছে।

(৩) অলঙ্কার মাত্রেরই লক্ষ্য—সৌন্দর্য্য ও আনন্দ সৃষ্টি করা। সাদৃশ্য-প্রতীতির সাহায্যে মত সহজে এই উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়, তেমন আর কিছুতেই হয় না। সঞ্জীবচন্দ্রের উপমা-সাদৃশ্যের আলোচনা প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথ এই কথাটি সুন্দরভাবে ব্যক্ত করিয়াছেন :

উপমাটি পড়িলামাত্র মনে বড় আনন্দের উদয় হয় . সেই সাদৃশ্যটুকুকে উপলক্ষ মাত্র করিয়া একটা সৌন্দর্য্যের সহিত আর কতগুলি সৌন্দর্য্য জড়িত হইয়া যায়। সে একটা ইন্দ্রজালের মত।^১

সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কারের স্বরূপ ও উপকরণ :

সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কার সৃষ্টি করিতে হইলে বা বিচার করিতে হইলে গোড়াতেই কয়েকটি কথা স্মরণ রাখা আবশ্যক : প্রথম কথা,—

Resemblance is not a Figure of Speech, unless the things compared be different in kind. (Bain)

এক জাতীয় বস্তুর মধ্যে তুলনা চলিতে পারে, কিন্তু তাহা অলঙ্কারের পর্য্যায়ভুক্ত হয় না। যদি বলা যায়, ‘হেনার চোখ দুটি মঞ্জুর চোখ দুটির মত’—তাহা হইলে তাহা অলঙ্কার হইবে না। আমরা কথায় কথায় বলি, ‘রবীন্দ্রনাথ কালিদাসের মত বড় কবি’, ‘তোমার ছেলেটি দেখিতে আমার ছেলেটির মত’, ‘এই লোকটি ওই লোকটির মতই চঞ্চল’—এগুলির কোনটিই সাদৃশ্য-বাচক অলঙ্কার নয় : এগুলি সাধারণ ভাষণ বা বস্তুর বিবৃতি মাত্র। সাদৃশ্যকে পরিস্ফুট করিতে প্রয়োজন দুইটি বিসদৃশ বস্তু বা বিষয়। বৈসাদৃশ্যের মধ্যে সাদৃশ্যের আবিষ্কার করাই অলঙ্কারের লক্ষ্য। যখন বলা হয়, ‘পাখীর নীড়ের মত চোখ’, ‘বিদ্যাতুল্য কটাক্ষ’, ‘এও যে রক্তের মত রাঙা’—তখনই সৌন্দর্য্য-চর্চনা শুরু হয়। ইহাই অলঙ্কার।

দ্বিতীয়তঃ সাদৃশ্য-কল্পনা দ্বারা বস্তুব্য যদি অধিকতর মনোজ্ঞ না হয়, তাহা যদি শ্রোতার হৃদয়ে কোন আন্দোলন সৃষ্টি করিতে না পারে—তাহা হইলে অলঙ্কার যোজনায় কোন সার্থকতাই থাকে না। এই জন্যই সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কার

প্রসঙ্গে আলঙ্কারিকগণ বার বার ‘প্রতিভোন্মিত’ কথাটি প্রয়োগ করিয়াছেন। ‘সর্প রজ্জুবৎ’—এই উক্তিটির মধ্যে কোন অভিনবত্ব নাই : সর্প ও রজ্জু বিসদৃশ, তাহাদের মধ্যে দীর্ঘত্বের দ্বিক হইতে সাদৃশ্যও আছে, তথাপি উক্তিটিকে অলঙ্কার বলিয়া গ্রহণ করিতে দ্বিধা বোধ হয়, কারণ উক্তিটি অতি সাধারণ, ইহা কবি-প্রতিভায় উন্মিত হয় নাই। কিন্তু কবি যখন বলেন, ‘বেণীভূজক তুলিয়াছে ফণা’—তখন সর্পাকৃতি বেণীর সৌন্দর্য সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। অতএব সাদৃশ্য-কল্পনায় চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করিতে হইলে তাহাতে কবি-প্রতিভার স্পর্শ থাকা প্রয়োজন।

সাদৃশ্য-বোধক অলঙ্কারের প্রধান উপকরণ তিনটি : (১) উপমেয় (২) উপমান ও (৩) সাধারণ ধর্ম। ইহাদের এক এক প্রকার সম্মিলে, এক এক প্রকার অলঙ্কার গঠিত হয়।

উপমেয় : সাদৃশ্যমূল অলঙ্কারে যে বস্তুটি প্রধান অর্থাৎ যাহাকে কেন্দ্র করিয়া অলঙ্কারটি সৃষ্ট হয় তাহাকে উপমেয় বলে। যেমন, **অসীম আকাশ প্রায় নীল জলরাশি** (বিহারীলাল)—এই উক্তিটির মধ্যে কবির মুখ্য বর্ণনীয় বিষয় **জলরাশি** : ইহাকেই কবি দেখিয়াছেন, ইহাকেই তিনি তুলনা করিয়া আরও সুস্পষ্ট করিতে চান, ইহাই তাহার প্রধান প্রতিপাদ্য বিষয়। এই ‘জলরাশি’ এখানে উপমেয়। সংস্কৃতে উপমেয়কে ‘প্রকৃত’, ‘প্রস্তুত’, ‘বর্ণনীয় বিষয়’ অথবা শুধু ‘বিষয়’ নামেও অভিহিত করা হয়।

উপমান : উপরের উদাহরণে কবি ‘জলরাশি’—এই প্রস্তুত বিষয়টিকে ‘আকাশ’-এর সহিত তুলনা করিয়াছেন। ‘আকাশ’ এখানে প্রধানভাবে বর্ণনার বিষয় নয় ; বর্ণনাব প্রধান বিষয় জলরাশিকে তুলনায় পরিষ্কৃত করার উদ্দেশ্যে ‘আকাশ’ বাহির হইতে সমাহৃত। ‘আকাশ’ উপমান। সাদৃশ্যমূলক অলঙ্কারে যে অপ্রকৃত বিষয়ের সহিত প্রকৃত বিষয়কে তুলনা করা হয়, তাহাকে উপমান বলে। সংস্কৃতে উপমানকে ‘অপ্রকৃত’ বা ‘অপ্রস্তুত’ বিষয়ও বলা হয় ; ‘অপ্রস্তুত’ এইজন্ত যে ইহা মূল প্রস্তাবিত বিষয় নয়, ইহা কল্পিত বা সমাহৃত। কবি প্রধানত : ‘জলরাশি’কেই বুঝাইতে চান, কিন্তু বুঝাইতে চান একটি তুলনা দিয়া। কাহার সহিত তিনি এই ‘জলরাশিকে’ তুলনা করিবেন ? কবির কল্পনায় ধরা দিল ‘আকাশ’, কারণ, ‘সাগরং চান্দ্রপ্রথমম্বরং সাগরোপমম্’ (বাল্মীকি)। এই ‘আকাশ’ উপমান—কবির কল্পনা-ধৃত অপ্রকৃত বা অপ্রস্তুত বিষয়।

উপস্থানের অভিনবত্ব ও চারুত্বের উপরেই সাধারণতঃ সাদৃশ্যমূল অলঙ্কারের সৌন্দর্য্য নির্ভর করে। প্রস্তুত বিষয় হইতে স্বতন্ত্র, অথচ কোন এক বিষয়ে সমান গুণবিশিষ্ট যে কোন বস্তুকে কবি উপমান রূপে গ্রহণ করিতে পারেন, কিন্তু উপমেয় হইতে যদি তাহার তেমন অভিনবত্ব না থাকে, তাহা হইলে অলঙ্কারটি মনোজ্ঞ হয় না।

সাধারণ ধর্ম্ম : সাগরের ‘জলরাশি’ ও ‘আকাশ’—দুইটি দুই পৃথক বস্তু, তুল দৃষ্টিতে ইহারা বিসদৃশ : জল রসের আধার—আকাশ শব্দের আধার, একটির স্থান নিয়ে অপরটির স্থান উদ্ধে। ইহাদের সাদৃশ্য কোথায়? কবির কল্পনায় বৈসাদৃশ্যের মধ্যেও সাদৃশ্য আবিষ্কৃত হইল। কবি দেখিলেন, জলরাশি নীল—আকাশও নীল। এই নীলিমা রসাধার ও শব্দাধারকে, অধঃ ও উর্দ্ধকে এক করিয়া দিল ; ইহাই সাধারণ ধর্ম্ম। যে ধর্ম্ম উপমেয় ও উপমান উভয়ের মধ্যেই বর্তমান অথবা উভয়েরই অন্তর্গত তাহাকে সাধারণ ধর্ম্ম বলে। ইহাকে ‘সামান্য ধর্ম্ম’ও বলা হয়। সাধারণ ধর্ম্ম দ্বারা দুই বিসদৃশ বস্তুর সাদৃশ্য প্রতীত হয়। সাধারণ ধর্ম্ম (১) গুণগত অথবা (২) ক্রিয়াগত—দুই প্রকারের হইতে পারে। উপরের উদাহরণে ‘নীল’ সাধারণ ধর্ম্মটি গুণগত ; তেমনই ‘দুহ্মফেননিভ শুভ্র শয্যা’, ‘কপাট বিশাল বুক’, প্রফুল্ল রাজীববৎ আনন’, ‘যম সম ভীম মুখ’। সাধারণ ধর্ম্ম আবার ক্রিয়াগতও হইতে পারে যেমন,—

[ক] অনল সমান পোড়ে চইতের থরা। —কবিকঙ্কণ

[খ] ভাঙিল অসি অগ্নিশিখা সম। —মধুসূদন

[গ] তলোয়ার বিদ্যুতের মত চক্ৰমক্ করিয়া উঠিল। —রবীন্দ্রনাথ

কোন কোন সাদৃশ্যমূল অলঙ্কারে সাধারণ ধর্ম্মের অসাধারণ প্রতিপত্তি দেখা যায় : সেখানে সাধারণ ধর্ম্মের প্রকৃতি অন্তসারে অলঙ্কারের প্রকৃতি পর্যাস্ত পরিবর্তিত হইয়া যায়। এইজন্য সাধারণ ধর্ম্মের প্রকারভেদ সম্পর্কে স্পষ্ট ধারণা থাকা প্রয়োজন। একটি উপমায় সাধারণতঃ তিন প্রকারে সাধারণ ধর্ম্মের সমাবেশ হইয়া থাকে, —

(১) কখনও সাধারণ ধর্ম্মটি একটি মাত্র শব্দে (গুণবাচক বা ক্রিয়াবাচক) প্রকাশিত হইয়া উপমেয় ও উপমানের সাধর্ম্ম্য প্রতিষ্ঠা করে। উপরের সবগুলি উদাহরণেই সাধারণ ধর্ম্মেব এইরূপ অবস্থান প্রদর্শিত হইয়াছে। আরও কয়েকটি দৃষ্টান্ত—

[ক] যুবক সূর্য্যের সম দীপ্ত দেহ-রূপ—ঈশ্বরগুপ্ত

[খ] শাল-প্রাংশু মহাভূজ রথী—কালিদাস রায়

[গ] কচি লাউয়ের ডগার মত বাহু দু-খান সুরু—জসীমউদ্দীন

[ঘ] দূরে বালুচরে কাঁপিছে রোদ্র ঝিঁঝিঁর পাখার মত—যতীন্দ্রনাথ সেন

(২) কখনও কখনও সাধারণ ধর্ম সমার্থক দুইটি পৃথক শব্দে প্রকাশিত হয়। একপস্থলে সাধারণ ধর্ম দুইটি হইলেও অর্থের দিক হইতে তাহারা এক। এই প্রকারের সাধারণ ধর্মকে বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের সাধারণ ধর্ম বলা হয়। যেমন,

[ক] আভরণহীন দেহ, হিমালীতে যথা

কুসুমরতনহীন বনস্প্রশোভিনী

লতা।

—মধুসূদন

—এখানে ‘দেহ’ উপমেয় তাহাব সাধারণ ধর্ম ‘আভরণহীন’; ‘লতা’ উপমান, তাহার সাধারণ ধর্ম ‘কুসুমরতন-হীন’ : সাধারণ ধর্ম দুইটি; শব্দের দিক হইতে পৃথক হইলেও তাহারা একার্থবোধক, ইহারা বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন।

[খ] রক্ত উৎপল ফুলে ঘেঁছে ভ্রমব বুলে

এঁছন ফিরয়ে ছন আঁখি।

—রাজি জাগবণে কৃষ্ণেব চক্ষু দুইটি লাল, তাহাব মধ্যে কালো তারা (মণি) চঞ্চলভাবে ঘূঁবিতেছে : রক্তচক্ষুব মধ্যে মণির চঞ্চলতাকে তুলনা করা হইয়াছে রক্ত উৎপলে কালো ভ্রমরের আনাগোনার সহিত : যেমন ভ্রমর ‘বুলে’ তেমনি ছন আঁখি ‘ফিরয়ে’। এখানে সাধারণধর্ম দুইটি ক্রিয়াগত, তাহাবা পৃথক শব্দে প্রকাশিত হইলেও—সমার্থক। অতএব ইহারা বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন।

(৩) আবার কখনও কখনও সাধারণ ধর্ম সম্পূর্ণ ভিন্নার্থক দুইটি শব্দে প্রকাশিত হয়। আপাতদৃষ্টিতে তাহাদের সাদৃশ্য ধবা পড়ে না, সাদৃশ্যটি অসুস্থান করিয়া লইতে হয়। একপস্থলে সাধারণ ধর্ম দুইটিকে বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবের সাধারণ ধর্ম বলা হয় : যেমন,

[ক] যথা পথে সহসা হেরিলে

উর্দ্ধফণা ফণীস্বরে ত্রাসে হীনগতি

পথিক, চাহিলা বলী লক্ষণের পানে।

—মধুসূদন

—এখানে উপমেয় ‘বলী’র সাধারণ ধর্ম ‘চাহিলা’, উপমান ‘পথিক’-এর সাধারণ ধর্ম ‘ত্রাসে হীন গতি’ : সাধারণ ধর্ম দুইটি সম্পূর্ণরূপে ভিন্নার্থবোধক ; সাদৃশ্য প্রণিধানগম্য। অতএব ইহারা বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবাপন্ন।

[খ] গন্ধ পাওয়া না গেলেও মালতীমালার সৌন্দর্য যেমন নয়ন
 হরণ করে, সৎ কবির কাব্যের অর্থবোধ না হইলেও তাহাও তেমনই
 কর্ণে সুধা বর্ষণ করে।

--এখানে 'হরণ করে' ও 'বর্ষণ করে'—এই সাধারণ ধর্ম দুইটি একরূপ
 নয়, তাহাদের সাম্য প্রণিধানগম্য; ইহারা বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবাপন্ন।

উপমা

দুইটি ভিন্ন জাতীয় বস্তুর মধ্যে যে সাদৃশ্য থাকে, তাহাকে যদি একবাক্যে
 প্রকাশ করা হয়, তাহা হইলে উপমা অলঙ্কার হয়।

উপমা অলঙ্কারে উপমেয় ও উপমানকে ভিন্ন জাতীয় হইতে হইবে। ইহাতে
 এতদুভয়ের বিসদৃশ কোন গুণের উল্লেখ থাকিবে না, থাকিবে ইহাদের
 সাধারণ ধর্মের উল্লেখ। সর্বোপরি এই অলঙ্কারে উপমেয় ও উপমানকে
 একবাক্যে অবস্থান করিতে হইবে। সংস্কৃতেও উপমার এইরূপ সংজ্ঞার্থই নির্দিষ্ট
 হইয়াছে—‘সাম্যং বাচ্যম্বেধম্যং বাক্যেক্যে উপমা দ্বয়োঃ’ (সাহিত্য-দর্পণ)

—এই সংজ্ঞার্থে ‘বাক্যেক্যে’ কথাটি বিশেষভাবে লক্ষণীয়। উপমায় বাক্যের
 ঐক্য চাই, অর্থাৎ অলঙ্কারটি এক বাক্যের অলঙ্কার হওয়া চাই। অবশ্য
 বাক্যটি সরল বা জটিল হইতে পারে। যেমন,

[ক] ‘সে কটাক্ষ, এই সাগরজলে ক্রীড়াশীল চন্দ্র কিরণের ন্যায়
 স্নিগ্ধোজ্জল দীপ্তি পাইতেছিল।’ (সরল বাক্যের উপমা)

[খ] ‘গম্ভীরে যেমতি
 নিশীথে অশ্বরে মস্ত্রে জীমূতেন্দ্র কোপি,
 কহিলা বীরেন্দ্র বলী’। (জটিল বাক্যের উপমা)

[জটিল বাক্যে একাধিক বাক্য থাকিলেও, তাহারা সাপেক্ষ সর্বনাম
 বা অব্যয় দ্বারা যুক্ত হওয়ায় একবাক্য বলিয়াই গণ্য হয়।]

উপরের বাক্য দুইটি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে, অত্যন্ত সাদৃশ্যমূল
 অলঙ্কারের মতই একটি উপমায় সাধারণতঃ একটি প্রস্তুত বিষয় (উপমেয়),
 একটি অপ্রস্তুত বিষয় (উপমান), সাধারণ ধর্ম (সামান্য ধর্ম) থাকে। উপরন্তু
 ইহাতে থাকে সাদৃশ্যবোধক পদ। এইগুলিকে বলা হয়, উপমার চতুরঙ্গ।
 প্রাচীনকালে ‘চতুরঙ্গ’ কথাটি যুক্ত ব্যাপারেই প্রয়োগ করা হইত। প্রতিপক্ষ

দুইটি দল চতুরঙ্গ (অশ্ব, হস্তী, রথ, পদাতিক) লইয়া যুদ্ধে অবতীর্ণ হইতেন । উপমাতেও তেমনি উপমেয় ও উপমান—এই দুই প্রতিপক্ষের যুদ্ধ বা ঐতিহাসিকতা হয় ; এখানকার চতুরঙ্গ—উপমেয়, উপমান, সাধারণ ধর্ম্য এবং সাদৃশ্যবাচক শব্দ । উপরে [ক]-দৃষ্টান্তে—‘কটাক্ষ’—উপমেয়, ‘চন্দ্রকিরণ’—উপমান, সাধারণ ধর্ম্য—‘স্নিগ্ধোজ্জল’ এবং ‘শ্রায়’—সাদৃশ্যবাচক পদ ; [খ]-দৃষ্টান্তে—‘বীরেন্দ্রবলী’—উপমেয়, ‘জীমুতেন্দ্র’ (মেঘরাজ)—উপমান, ‘গম্ভীরে মল্ল’—সাধারণ ধর্ম্য এবং ‘যেমতি’ সাদৃশ্যবাচক পদ ।

উপমেয়, উপমান এবং সাধারণ ধর্ম্য কাহাকে বলে, তাহাদের পরিচয় পূর্বে দেওয়া হইয়াছে, এখন সাদৃশ্য-বাচক শব্দটির কথা বলা যাইতেছে । যে শব্দটি উপমেয় ও উপমানকে একত্রে গ্রথিত করে এবং বাক্যটি জটিল হইলে, যাহা উপমেয় ও উপমানকে তো বটেই, সাধারণ ধর্ম্যগুলিকে, এমন কি, নিরপেক্ষ বাক্য (Principal Clause) এবং সাপেক্ষ বাক্যকে (Subordinate Clause) অস্থিত করে—তাহাকে উপম্যবাচী শব্দ বা সাদৃশ্যবোধক পদ বলে । জল্প=যেন (যেমন, যেমতি—এই অর্থে), হেন, পারা, মতন, সমান, প্রতিম, ছন্দ, বখা, ন্যায়, রীতি, ‘বৎ’-প্রত্যয় প্রভৃতি সাদৃশ্য-বোধক শব্দ । উপবেব উদাহরণ দুইটিতে যথাক্রমে ‘ন্যায়’ ও ‘যেমতি’—এই দুইটি সাদৃশ্য-বোধক পদ । পরে অপরাপর পদগুলিরও প্রয়োগ প্রদর্শিত হইবে ।

এই প্রসঙ্গে ইংরাজির উপমা (Simile) সংজ্ঞার্থটিও জানিয়া রাখা প্রযোজন :

‘The Simile or Comparison consists in likening one thing to another in formal or express language. It therefore necessitates the employment of some definite word to institute the comparison : ‘as’, ‘as-so’, ‘like’, ‘resemble’, ‘compare’. (Bain) : e. g.—‘Human greatness is short and transitory, as the odour of incense in the fire’. (Johnson)

উপমার প্রকার ভেদ

উপমার প্রধান প্রকারভেদ দুইটি : পূর্ণোপমা (পূর্ণ+উপমা) এবং লুপ্তোপমা (লুপ্ত+উপমা) । এই দুইটি ছাড়াও উপমার অসংখ্য প্রকারভেদ আছে—মালোপমা (মালা+উপমা), মহোপমা, বস্তু-প্রতিবস্তুভাবে উপমা,

বিষ-প্রতিবিম্ব ভাবের উপমা, অরূপোপমা ইত্যাদি। আচার্য্য বিশ্বনাথ ‘শ্রোতী’ ও ‘আর্ষী’ ভেদে উপমার অনেকগুলি প্রকারভেদ প্রদর্শন করিয়াছেন। এখানে প্রধান প্রধান কয়েকটি উপমার পরিচয় লিপিবদ্ধ করা যাইতেছে।

[এক] পূর্ণোপমা (পূর্ণ+উপমা)

যে উপমায়—উপমেয়, উপমান, সামান্ত ধর্ম এবং ঔপম্যবাচী শব্দ—এই চতুরঙ্গই উপস্থিত থাকে, তাকে পূর্ণোপমা বলে : ‘সা পূর্ণা যদি সামান্যধর্ম ঔপম্যবাচী চ উপমেয়ঃ চোপমানঃ ভবেদ্বাচ্যম্’ (সাহিত্য দর্পণ)। যথা, ‘শঙ্খ প্রায় স্বেত অঙ্গ’—এখানে ‘অঙ্গ’—উপমেয়, ‘শঙ্খ’ উপমান, ‘স্বেত’—সামান্ত ধর্ম, ‘প্রায়’—সাদৃশ্যবোধক শব্দ—উপমার চতুরঙ্গই এখানে সুস্পষ্ট উল্লিখিত : ইহা পূর্ণোপমা। তেমনই,—

[ক] কাছুর পিরীতি চন্দনের রীতি

ঘষিতে সৌরভময়।

(চণ্ডীদাস)

—‘কাছুর পিরীতি’ উপমেয়, ‘চন্দন’ উপমান ; ‘রীতি’—সাদৃশ্যবোধক পদ ; সামান্ত ধর্ম ‘ঘষিতে সৌরভময়’। কৃষ্ণপীতি চন্দনের মত : চন্দন যেমন ঘষিলে সৌরভযুক্ত হয়, এই পিরীতিও তেমনই ঘর্ষণ (মনন বা বিশ্লেষণ) করিলে সৌরভ-মাধুর্য্য প্রকাশ করে অথবা বেদনার মধ্যেই কৃষ্ণপ্রেমের মাধুর্য্য প্রকট হয়। এখানে উপমার চতুরঙ্গ উপস্থিত থাকায় ইহা পূর্ণোপমা হইয়াছে।

[খ] চঞ্চলার মত জীবন চঞ্চল

(দাশরথি রায়)

—জীবন ‘চঞ্চলা’ (বিদ্যুৎ)-এর মতই চঞ্চল (অস্থির) ইহাই বক্তব্য।

[গ] ফেরে ঘারে দৌবারিক, ভীষণ মুরতি

পাণ্ডব শিবির ঘারে রুদ্রেশ্বর যথা।

(মধুসূদন)

[ঘ] দেখিলেন, চিত্রিত ধনুদণ্ডবৎ নিবিড় কৃষ্ণ ভ্রূগল তলে মুদ্রিত

পদ্মকোরক সদৃশ লোচন দুটি মুদ্রিয়া আছে।

(বঙ্কিমচন্দ্র)

—এখানে দুইটি পূর্ণোপমা (১) চিত্রিত ধনুদণ্ডবৎ ভ্রূগল (২) মুদ্রিত পদ্মকোরক সদৃশ লোচন : চন্দ্রশেখর নিম্নিত শৈবলিনীর এই রূপ দেখিলেন।

[ঙ] তাহার পরই ‘কালাপানি’—জল সিউ-কালীর মত কালো।

তাহাতে ছোট ছোট সাদা ঢেউ ; আর ঢেউয়ের উপর মুক্তার মত

সাদা জলের কণা।

(হরপ্রসাদ শাস্ত্রী—বেণের মেয়ে)

- [চ] গফুর...পাথরের মত নিশ্চল হইয়া রহিল। (শরৎচন্দ্র)
 [ছ] ‘কণে কণে তহু ক্ষীণ চৌদনী চাঁদ সমান’ (বিদ্যাপতি);
 ‘কাহ্নর পিরীতি কুহকের রীতি সকলি মিছাই রজ (চণ্ডীদাস);
 * ‘ভূষিত চাতকের মত রাণী চেয়ে পথ পানে’ (কমলাকান্ত) ‘তুই শুধু
 ছিন্নবাধা পলাতক বালকের মত’ (রবীন্দ্রনাথ)—সবগুলিই পূর্ণোপমা।

[দুই] লুপ্তোপমা (লুপ্ত + উপমা)

যে উপমায় সাদৃশ্যবোধক পদ, সামান্তর্ধর্ম এবং উপমান— এই তিনটির মধ্যে একটি, দুইটি বা তিনটিই লুপ্ত থাকে, তাহাকে লুপ্তোপমা বলে। যেমন,—

(১) সাদৃশ্যবাচক পদের লোপ :

- [ক] কপাট-বিশাল বুক। (মুকুন্দরাম)
 —কপাটের মত বিশাল বুক। ‘মত’ লুপ্ত।
 [খ] তপত কাঞ্চন কাস্তি কলেবর। (গোবিন্দদাস কবিরাজ)
 [গ] মোহন মণিব প্রভা ননীর শরীরে। (ঈশ্বর গুপ্ত)
 [ঘ] বজ্রোবা বনে সুন্দব, শিশুরা মাতৃকোড়ে। (সঞ্জীবচন্দ্র)
 [ঙ] দেখেছি তার কালোহরিণ-চোখ (রবীন্দ্রনাথ)
 [চ] তাহাব ননীর দেহে দুধে-আলতার বঙ : হৃদযথানি কুসুম-কোমল।

(২) সাধারণ ধর্মের লোপ

- [ক] চন্দ্রতুল্য মুখ প্রিয়ে, পাণি তব পল্লব সমান,
 সুধাসম বাক্য আর ওষ্ঠ বিশ্বসম, মন তব যেমতি পাষাণ।

—ইহা সাহিত্যদর্পণোক্ত সাধারণ ধর্ম লোপে লুপ্তোপমার দৃষ্টান্তটির মুক্তানুবাদ। সাধারণ ধর্মগুলি যোগ করিলে হইবে, চন্দ্রতুল্য **আজলাদক** মুখ, পল্লব সমান **কোমল** পাণি, সুধাসম **মধুর** বাক্য, বিশ্বের মত **বিস্তার** ওষ্ঠ, পাষাণের মত **কঠিন** মন।

- [খ] ‘মৃত্যুর গর্জন শুনেছে সে সঙ্গীতের মত’—রবীন্দ্রনাথ।

—সঙ্গীতের মত ‘মধুর’—ইহাই তাৎপর্য।

- [গ] আমাদের দেবতা হয শ্রাম, নয় শ্রাম। আমাদের হৃদয় মন্দিরে
 রজতগিরি সমিভ কিংবা জবাকুসুম সংকাশ দেবতার স্থান নাই।—বীরবল
 —সাধারণ ধর্ম হইবে রজতগিরি সমিভ **শুভ্র**, জবাকুসুম সংকাশ **বিস্তার**।

‘সমিভ’ ও ‘সংকাশ’—সাদৃশ্যবোধক পদ।

[সাধারণ ধর্ম লুপ্ত থাকিলে তাহাকে কল্পনা করিয়া লইতে হয়। অগ্নিপুরাণে এই ধরণের উপমাকে ‘বস্তুপমা’ বলা হইয়াছে। যেখানে সাধারণধর্ম পরিফুট, তাহা ‘ধর্মোপমা’। ‘নেত্র তব খঞ্জন-চঞ্চল’—ধর্মোপমা; ‘নয়ন খঞ্জন তুল্য’—বস্তুপমা। তেমনই পদ্মআধি; উৎপলাক্ষী, মীনাক্ষী, ‘পাখীর নীড়ের মত চোখ’—বস্তুপমা; সাধারণ ধর্ম এখানে প্রতীয়মান]

(৩) উপমানের লোপ :

[ক] ‘লটাপট জটাজুট সংঘট গঙ্গা।

ছলচ্ছল, টলটল, কলকল তরঙ্গা ॥

(ভারতচন্দ্র)

—‘তরঙ্গিত গঙ্গা’ উপমেয়, উপমান অনুপস্থিত। ‘ছলচ্ছল’, ‘টলটল’, ‘কলকল’—সাধারণ ধর্ম। এই ধর্মগুলিতে উপমান যোগ করিলে উপমাগুলির রূপ হইবে—নর্তকীর মত চঞ্চল (ছলচ্ছল), দর্পণের ত্রায় স্বচ্ছ (টলটল), বালিকার ন্যায় কলভাষিণী (কলকল)।

[খ] মুখখানি তার ঢলঢল ঢলেই যেত পড়ে,

রাঙা ঠোঁটের লাল বাঁধনে না রাখলে তায় ধরে। —জসীমউদ্দীন

—মুখখানি তার কোন **তরল পদার্থের** মত ‘ঢলঢল’ : উপমান ‘তরল পদার্থ’ এখানে অনুভবযোগ্য।

(৬) সাধারণ ধর্ম, উপমাবাচী শব্দ এবং উপমান—ইহাদের যে কোন একটি, দুইটি, এমন কি তিনটির লোপেও লুপ্তোপমা হয়। সাধারণতঃ উপমান ও সাধারণ ধর্ম সমাসবদ্ধ হইলে উপমান ও সাদৃশ্যবোধক পদের লোপে লুপ্তোপমা হয়। সমাসবদ্ধ পদটিকে কেবল উপমেয় বলিয়া ধরিলে, উপমাটিকে **ত্রিলোপে লুপ্তোপমা** বলা যায়। যেমন,

[ক] **গোরোচনা-গৌরী** পেখছ ঘাটের কূলে—চণ্ডীদাস

—এখানে ‘গোরোচনা-গৌরী’ সমস্তপদটি উপমেয় : ইহার ব্যাসবাক্য করিলে পূর্ণোপমার রূপটি পাওয়া যায়,—**গোরোচনার মত হনুদবর্ণ গৌরী** : মূল পদে উপমান, সাধারণ ধর্ম, সাদৃশ্যবাচক পদ উহা ছিল। গোরোচনা গৌরী অর্থাৎ রাধিকা।

[খ] কারে কবে দুঃখের কথা আমার **স্বর্ণলতা বিধুমুখী**—অরুচণ্ডী

—স্বর্ণলতা বিধুমুখী অর্থাৎ ‘উমা’; স্বর্ণলতা = স্বর্ণের মত উজ্জ্বল যে লতা; বিধুমুখী = বিধুর (চন্দ্রের) মত স্নানর মুখ যাহার।

[তিন] বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের উপমা

আমরা পূর্বে বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের সাধাবণ ধর্মের কথা উল্লেখ করিয়াছি। ‘বস্তু’ মানে উপমেযেব ধর্ম, ‘প্রতিবস্তু’ উপমানেব ধর্ম। উপমানের ধর্মটি উপমেযেব ধর্মেরই অনুরূপ, তাহাদের অর্থ এক, কেবল শব্দ দুইটি পৃথক। ধর্ম দুইটি যেন একটি আর একটির প্রতিকপ : যেমন, ‘ফুটিল পদ্ম আকাশে যেমন পূর্ণচন্দ্র উঠে’—এখানে ‘ফুটিল’ ও ‘উঠে’ ক্রিয়া দুইটি স্বতন্ত্র হইলেও ফলিতার্থে এক ; ইহাই বস্তু-প্রতিবস্তু ভাব’।

যে উপমায উপমেয ও উপমানের সাধাবণ ধর্ম বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন অর্থাৎ ধর্ম দুইটির ভাষা ভিন্ন কিন্তু অর্থ এক এবং সাদৃশ্যবোধক পদটি লুপ্ত নয়, তাহাকে বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের উপমা বলে।

উপমার সংজ্ঞার্থে বলা হইয়াছে যে, উপমায—উপমেয ও উপমান একই বাক্যে থাকে। সাধাবণ ধর্ম যদি পৃথক শব্দে প্রকাশিত হয়, তবে বাক্যটি এক বাক্য হয় কিরূপে ? - এক বাক্যই হয়, তবে তাহা সবল বাক্য হয় না, হয় জটিল বাক্য। বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবে উপমায সাদৃশ্য-বাচক পদটি উপস্থিত থাকেই, তাহাই বাক্যেব ঐক্য সম্পাদন কবে। ‘যথা’, ‘যেমন’, ‘যেমতি .. তেমতি’—এই উপমাযাটী শব্দগুলি একদিকে যেমন সাদৃশ্য প্রকট কবে, অন্যদিকে তেমনই পবম্পবসাপেক্ষ সর্বনাম বা অবায়রূপে দুইটি বাক্যকে সংযুক্ত করিয়া এক বাক্যে পবিণত কবে, ইহাব ফলেই উপমাব ‘বাক্যৈক্য’ অব্যাহত থাকে। যেমন,

[ক]

মন্ত লোভ-মদে

স্ববন্ধ-বান্ধবে মূঢ় নাশে অনায়াসে

ক্ষুধায় কাতব ব্যাঘ্র গ্রাসয়ে যেমতি

অশিশু।

—মধুসূদন

—বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের উপমা। উপমেয ‘মূঢ়’ (বিভীষণ)—তাহার ধর্ম ‘নাশে’ ; উপমান ‘ব্যাঘ্র’—তাহাব ধর্ম ‘গ্রাসয়ে’ : ‘নাশে’ ও ‘গ্রাসয়ে’ ধর্ম দুইটি রূপে পৃথক হইলেও একার্থক অর্থাৎ বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন। সাদৃশ্য-বাচক পদ ‘যেমতি’—স্পষ্ট উল্লিখিত ইহা দুই বাক্যকে সংযুক্ত করিয়াছে।

[খ]

বাহ্যে ঘুরে বাহ্যিতেবে ঘিবে

বাহ্যিত ভ্রমর যথা বারংবার ফিরে

মুদ্রিত;পদ্মের কাছে।

—রবীন্দ্রনাথ

[গ] পতিব্রতা স্ত্রীর হাতের সামান্য লোহা ও মাধার সিন্দূর যেমন আমাদের মনে একটি অনির্কচনীয় লক্ষ্মীশ্রী সূচিত করিয়া দেয়... শ্রীভি-বিকশিত উৎসবের সামান্য মঙ্গল ঘট ও চূত পল্লবগুচ্ছ সেইরূপ আমাদের অন্তরে একটি শিব সুন্দর ভাব সঞ্চারিত করিয়া দেয়।

—বলেননাথ ঠাকুর

[ঘ] আল্লাহ মা এখন তারারূপে স্থিতমুখে শুভ্র বাসে,

নিশার ঘন আঁধার দিয়ে উষা যেমন নেমে আসে। —দ্বিজেন্দ্রলাল

—কালোবরণ তারার শুভ্র বসনে আচ্ছাদিত হইয়া আবির্ভাব, নিশার ঘন আঁধারে উষার আবির্ভাবের মত। উপমাটি বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন।

[চার] বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবের উপমা

‘বিশ্ব’ অর্থ, উপমেয়ের ধর্ম, ‘প্রতিবিশ্ব’ অর্থ উপমানের ধর্ম। বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাব—ইহার অর্থ, উপমেয় ও উপমানের সাধারণ ধর্মের, ভাষা ও অর্থ উভয়ই পৃথক, তাহাদের সাদৃশ্য প্রণিধানগম্য। সাহিত্যদর্পণের টীকাকার জীবানন্দ বিদ্যাসাগর বলেন, ‘বিশ্বাত্মবিশ্বত্বং—বিশ্বত্বং = সাদৃশ্যত্ব, অত্মবিশ্বত্বং = প্রণিধানেন গম্যসাম্যত্বম্’।

যে উপমায় উপমেয় ও উপমানের সাধারণ ধর্ম বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবাপন্ন অর্থাৎ সাধারণ ধর্ম দুইটি শব্দ ও অর্থের দিক হইতে একেবারে ভিন্ন, সাদৃশ্য কেবল প্রণিধানগম্য এবং বাহ্যতে উপম্যবাচী শব্দ সর্বদা উপস্থিত, তাহাকে বলে বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবের উপমা। যেমন,—

[ক] কেবল আসার আশা, ভবে আসা, আসা মাত্র হলো,

যেমন চিত্রের পদ্মেতে পড়ে ভ্রমর ভুলে রলো। (রামপ্রসাদ)

—জীব ভবে আসিবার আশা করিয়াছিল, আসা হইল—কিন্তু ‘আসামাত্র হলো’—ইহাই এখানে ‘বিশ্ব’—উপমেয়ের ধর্ম : ভ্রমর উপমান, তাহার ধর্ম ‘চিত্রের পদ্মেতে পড়ে...ভুলে রলো’—ইহা ‘প্রতিবিশ্ব’। এই সাধারণ ধর্ম দুইটি ভাষার দিক হইতে তো বটেই, অর্থের দিক হইতেও স্বতন্ত্র, কারণ ‘আসামাত্র হলো’ আর ‘ভুলে রলো’—সম্পূর্ণ ভিন্নার্থক। তাহা হইলে সাদৃশ্য কোথায়? অহুমান করিয়া দেখা গেল, জীব সংসারে আসিয়াছে, কিন্তু আসল রসের আনন্দন পায় নাই, মায়ের চরণ-পদ্যের রস আনন্দন না করিয়া আসার সংসার-রসে প্রমত্ত রহিয়াছে। এই অহুমান দ্বারা জীবের ‘আসামাত্র হলো’র সহিত—‘চিত্রের পদ্মেতে পড়ে ভ্রমর ভুলে রলো’র

সাদৃশ্য অনুভব করা যাইতেছে। প্রণিধানগম্য এই সাদৃশ্যই বিষয়-প্রতিবিম্ব ভাব; যেন ছায়ার সহিত ছায়ার সাদৃশ্য। অতএব বলা যায়, ইহা বিষয়-প্রতিবিম্ব ভাবের উপমা। উপমাবাক্যাগত ঐক্য সম্পাদিত হইয়াছে ‘যেমন’ এই উপম্য-বাচী শব্দ দ্বারা।

[খ] বরষার কালে সখি, প্রাবন-পীড়নে
কাতর প্রবাহ ঢালে তীর অতিক্রমি
বারি রাশি দুই পাশে; তেমতি যেমন
দুঃখিত, দুঃখের কথা কহে সে অপরে। —মধুসূদন

[পাঁচ] মালোপমা (মালা+উপমা)

যে উপমায একটি মাত্র উপমেয়কে স্ফুটতর করিবার উদ্দেশ্যে একাধিক উপমান সমাহত হয়, তাহাকে **মালোপমা** বলে। মালোপমার অর্থ, উপমার মালা। মালা যেমন তুল্যজাতীয় বা ভিন্ন জাতীয় পুষ্প দ্বারা বচিত হইতে পারে, মালোপমাও তেমনই তুল্যজাতীয় বা ভিন্নজাতীয় অনেক উপমানের দ্বারা গঠিত হইতে পারে। যেমন,

[ক] দেখিলাম, কৃতান্তের সছোদরের স্নায়, পাপের সারথির স্নায়,
নরকের দ্বারপালের স্নায় এক বিকটমূর্ত্তি সেনাপতি। —তারশঙ্কর তর্করত্ন
- এখানে উপমেয় ‘সেনাপতি’, উপমান—তিনটি ‘কৃতান্তের সছোদর’, ‘পাপের সারথি’, ও ‘নরকের দ্বারপাল,’ উপমানগুলি একজাতীয়; সামান্য ধর্ম্ম ‘বিকটমূর্ত্তি’।

[খ] শেষে অল্পে অল্পে পূর্বদিকের প্রথম প্রভাতরাগ বিকাশের স্নায়,
প্রভাতপদ্মের প্রথমোদয়েষের স্নায়, প্রথম প্রেমাত্তভবের স্নায় কল্যাণী
চক্ষুঃস্মীলন করিলেন। —বঙ্কিমচন্দ্র
—কল্যাণীর ‘চক্ষুঃস্মীলন’কে এখানে ‘প্রভাতরাগ-বিকাশ’, ‘প্রভাতপদ্মের প্রথমোদয়েষ’ ও ‘প্রথম প্রেমাত্তভব’—এই তিনটি উপমানের মালায় পরিষ্ফুট কবা হইয়াছে।

[গ] সম্মুখে সৌমিত্রি

রথীশ্বর, যথা তরু হিমালী-বিহনে
নবরস; পূর্ণশশী স্নহাস আকাশে
পূর্ণিমায়; কিম্বা পদ্ম নিশা অবসানে
প্রফুল্ল। —মধুসূদন

[ঘ] সিংহের শ্রায় সরল তেজস্বী এবং হরিণ শিশুর মত স্নহুসার
জয়সিংহ রঘুপতির হৃদয়ে সম্পূর্ণ আবির্ভূত হইল। —রবীন্দ্রনাথ

বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের মালোপমা :

[ঙ] শ্রোতোবিহারিণী রাজহংসী যেমন গতিবিরোধীর প্রতি গ্রীবাভঙ্গ
করিয়া দাঁড়ায়, দলিতফণা ফণিনী যেমন ফণা তুলিয়া দাঁড়ায়, তেমনি
উন্মাদিনী যবনী মস্তক তুলিয়া দাঁড়াইলেন। —বঙ্কিমচন্দ্র

—এখানে সাধারণ ধর্মগুলি একার্থবোধক ; দুইটি বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের মালায়
এই উপমাটি নির্মিত।

বিষ-প্রতিবিষ ভাবের মালোপমা :

[চ] শূন্য জল জলপথে জলে লোকে স্মরে ;
দেবশূন্য দেবালয়ে অদৃশ্যে নিবাসে
দেবতা ; ভাস্করের রাশি ঢাকে বৈশ্বানরে—
সেইরূপে ধড় ববে পড়ে কালগ্রাসে
যশোরূপাশ্রমে প্রাণ মর্ত্যে বাস করে। —মধুসূদন

—‘প্রাণ’ উপমেয়, উপমান তিনটি ‘জল’, ‘দেবতা’, ‘বৈশ্বানর’। সাধারণ
ধর্মগুলি ‘স্মরে’, ‘বাস করে’, ‘ঢাকে’,- ভিন্ন ও ভিন্নার্থক ; কল্পনা
করিয়া সাদৃশ্য স্থির করিতে হয়। অতএব উপমাটি বিষ-প্রতিবিষ ভাবের
মালোপমা।

[ছ] সভয় হইল আজি ভয়শূন্য হিয়া !
প্রচণ্ড উত্তাপে পিণ্ড হায়রে, গলিল !
গ্রাসিল মিহিরে রাহ, সহসা আধারি
তেজঃপুঞ্জ ! অঘুনাথে নিদাঘ গুলিল !
পশিল কোশলে কলি নলের শরীরে।

—প্রথমতঃ মনে রাখিতে হইবে, এটি লুপ্তোপমার মালা : কারণ ‘যথা’ ;
যেমতি, সাদৃশ্যবাচক পদ উহা। দ্বিতীয়তঃ ‘হিয়া’—উপমেয়ের সাধারণ ধর্ম
‘সভয় হইল’—উপমান-মালার সাধারণ-ধর্ম হইতে শব্দ ও অর্থের দিক হইতে
সম্পূর্ণ পৃথক : সাদৃশ্য প্রণিধানগম্য। এতএব ইহা বিষ-প্রতিবিষ ভাবের
মালোপমা।

[ছয়] মহোপমা (মহা + উপমা)

মহাকাব্যে ব্যবহারের উপযোগী যে উপমা, তাহাই মহোপমা। ইংরাজিতে ইহাকে বলা হয় Epic Simile ; Homer এই ধরনের উপমা বেশি ব্যবহার করিয়াছিলেন ; এ জন্য ইহাকে Homeric Simile-ও বলা হয়। ডাঃ স্মিথের কুমার দাশগুপ্ত বলেন :

যে উপমায আক্ষিপ্ত উপমানের শক্তি ও সৌন্দর্য্য বিশদরূপে বিবৃত হওয়ার ফলে তাহা একটি প্রায় স্বতন্ত্র ও সম্পূর্ণ চিত্রের আকার ধারণ করে, উপমার মহত্ত্ব ও মহাকাব্যের উপযোগিত্ব হেতু তাহার নাম মহোপমা।^১

বস্তুতঃ মহোপমা, সাধারণ উপমা হইতে দীর্ঘতর হয় এবং ইহাতে উপমানকে বিশদ করিয়া বুঝাইবার উদ্দেশ্যে - উপমার মধ্যে উপমার স্রষ্টি করা হইয়া থাকে : শেষোক্ত উপমা, উপমানকে কেন্দ্র করিয়াই গড়িয়া উঠে। মহোপমার বিস্তৃতি ও গাভীর্ষ্য মহাকাব্যের বিশালতা ও গাভীর্ষ্যের পরিপোষক। যেমন,

[ক] লজ্জায় আরক্ত মুখ এবে ধীরে ধীরে
প্যারিস প্রাসাদ হতে বাহিরে বাহিরে—
ঝকে ঝক্‌ঝকে চারু পিন্ডল বরম,
যুবক নগর দ্রুত করে অতিক্রম—
তেজস্বী বন্ধনমুক্ত তুবঙ্গ যেমতি
পরিহরি অশ্বাগার ধায় দ্রুতগতি
পদক্ষেপে কাঁপে ভূমি, উল্লাস অন্তবে
দর্পভরে রণ-অশ্ব প্রবেশে সমরে ;
সতত বিশাল শিরঃ কাঁপয়ে আকাশে
উড়ায় কেশররাজি সতত বাতাসে
অধীর তুরগবর তুরগী-মিলনে
ধায় বেগভরে গর্বে সমর-অঙ্গনে
প্রায়ামের কমণীয় তরুণ-নন্দন
সদর্পে কাঁপায়ে ধরা প্রফুল্ল বদন
ধাবিল তেমতি রণে হেষ্টিরের সনে।^২

—প্রায়াম-পুত্র প্যারিস অগ্রজ হেষ্টিরের সহিত যুদ্ধক্ষেত্রে যাইতেছেন :
‘যুবক নগর দ্রুত করে অতিক্রম’—ইহার সহিত বন্ধনমুক্ত তেজস্বী অশ্বের
রণপ্রবেশ তুলিত হইতেছে। অশ্বের ভীমবেগের বর্ণনাই এই উপমায় মুখ্যস্থান
অধিকার করিয়াছে। ইহাই মহোপমা। উপমানের বিশদ বর্ণনায় ইহা
বিশালাকার।

[থ] যথা যবে ঘোর বনে নিয়াদ শুনিয়া
পাখীর ললিত গীত বৃক্ষশাখে, হানে
স্বর লক্ষ্য করি শর, বিষম আঘাতে
ছটফটি পড়ে ভূমে বিহঙ্গী, তেমতি
সহসা পড়িলা সতী সরমার কোলে। — মধুসূদন

[গ] শিব করে আকর্ষিত হ’য়ে আখণ্ডল
গর্জিতে লাগিলা যেন ক্রোধিত অর্নব—
যবে বাত্যা-উল্লেজিত, মেদিনী গ্রাসিয়া,
ধায় ক্রোধে যাদঃপতি, অবরোধে যদি
সে বেগ নিবারি অঙ্গে উচ্চ শৈলকূল
বেষ্টি চতুর্দিক দৃঢ় পাষণ ভিত্তিতে। — হেমচন্দ্র (ব্রহ্মসংহার)

[সাত] অরণোপমা (অরণ+উপমা)

কোন বস্তুর দর্শনাদি জ্ঞান অনুভব হইতে তৎসদৃশ অপর বস্তুর অরণ হইলে
অরণোপমা অলঙ্কার হয়। আচার্য্য বিষ্ণুনাথ বলেন, ‘সদৃশানুভবাৎ বস্তু-
স্থিতিঃ অরণমুচ্যতে।’ (সাহিত্যদর্পণ)।

এই প্রসঙ্গে অরণ রাখিতে হইবে যে, সম্বন্ধিজ্ঞান জ্ঞান স্থিতির উদ্দীপন হইলেই
অরণোপমা হয় না, অরণোপমায় বস্তু ও স্থিত বস্তুর মধ্যে সাদৃশ্য অনুভূত হওয়া
চাই। যেমন,—

শৈবলিনী আপনার কপালে করাঘাত করিয়া অশ্রুবর্ষণ করিতে লাগিল।
বেদগ্রামের সেই গৃহ মনে পড়িল। যেখানে প্রাচীর পার্শ্বে শৈবলিনী
স্বহস্তে করবীকুল রোপণ করিয়াছিল তাহা মনে পড়িল।

—ইহা অরণোপমা নয়, ইহা স্থিতির রোমন্থন মাত্র। বস্তুদর্শনে যে স্থিতি

জাগ্রত হইবে তাহার সহিত দৃষ্টবস্তুর উপমান-উপমেয়বৎ সাদৃশ্য থাকিলে
স্বরূপোপমা হয়। যথা,—

[ক] কেশ পানে চাহি যদি নয়ন কেন ঝুরে গো ॥

বসন পরিয়া থাকি চাহি বসন পানে গো ।

সমুখে তাহার রূপ সদা মনে জাগে গো ॥ —চণ্ডীদাস

—‘কেশ’, ‘বসন’—প্রভৃতির দিকে চাহিয়া বাধিকার কৃষ্ণেব কথা মনে পড়ে :
কেশ কালো, বসন নীল (গভীর কৃষ্ণবর্ণ) কৃষ্ণের বর্ণও কালো ; কৃষ্ণ কেশ
নীল বসন— কৃষ্ণের কৃষ্ণকান্তির স্মৃতি-উদ্বোধক । অতএব ইহা স্বরূপোপমা ।

[খ] হেরিয়ে গগন-তারা মনে হলো প্রাণের তারা । —অন্ধচণ্ডী

[গ] জয়সিংহের স্বহস্তে বোপিত শেফালিকা গাছে অসংখ্য ফুল
ফুটিয়াছে । এই ফুলগুলি দেখিয়া জয়সিংহের স্নানর মুখ, সরল
হৃদয়, সরল জীবন এবং অত্যন্ত সহজ বিগুহ উন্নত ভাব তাঁহাব স্পষ্ট
মনে পড়িতে লাগিল । —রবীন্দ্রনাথ

[ঘ] এই পদ্ম দেখে তোমাব মুখ যে মনে পড়ে,
মৃণাল দেখে বাহু তোমার হৃদয় আমাব স্নবে
হাসিখানি দেখি তোমার ফোটা শতদলে,
সেই চাহনি ছড়িয়ে আছে দীঘিব কাল জলে ।

—এখানে সরোবরের পদ্ম, মৃণাল, ফোটা শতদল ও কালোজল দেখিয়া
কবির যথাক্রমে প্রিয়াব মুখ, বাহু, হাসি ও চাহনিব কথা স্মরণ হইতেছে :
অলঙ্কার স্বরূপোপমা ।

রূপক

উপমেয়কে অপহুব (গোপন) না কবিয়া তাহাতে উপমানের অভেদ
আরোপ করিলে রূপক অলঙ্কার হয়। সাহিত্যদর্পণে রূপকের এইরূপ
সংজ্ঞার্থই নিরূপিত হইয়াছে :

‘রূপকং রূপিতারোপাৎ বিষয়ে নিরপহুবে ।’

[বিষয় = উপমেয়, রূপিত = বিষয়ী = উপমান, অপহুব = গোপন]

রূপক অলঙ্কারে উপমার মতই উপমেয় ও উপমান উভয়ই উপস্থিত থাকে ।
উপমায় এই দুইটি উপাদান পরস্পর প্রতিস্পর্শী, কিন্তু অবশেষে উপমেয়েরই
প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত হয় অর্থাৎ উপমা হয় উপমেয়-প্রাধান্য । রূপকালঙ্কারে সে

স্থলে বিষয়ী (উপমান) প্রধান হইয়া উঠে : উপমেয়ের উপরে উপমানকে এমনভাবে স্থাপন করা হয়, যাহাতে উপমেয় উপমানের রূপেই রূপায়িত হইয়া উঠে অর্থাৎ উপমেয় উপমানের সহিত তাদাত্ম্য (একরূপতা) প্রাপ্ত হয়। উপমেয়ের উপরে উপমান-রূপ রূপিতের এই যে আরোপ, ইহাই রূপকালঙ্কারের সৌন্দর্য্য। এখানে উপমেয় যেন উপমানের সহিত অভিন্ন হইয়া যায় ; তাই কেহ কেহ বলেন, ‘রূপকং স্রাৎ অভেদো য উপমানোপমেয়োঃ’—উপমানের সহিত উপমেয়ের অভেদকল্পনাই রূপক। রূপকে উপমানেরই প্রাধান্য, সাধারণ ধর্ম্মও উপমানের অন্তর্গামী। যেমন,

এমন মানব-জমিন রইলো পতিত

আবাদ করলে ফলতো সোনা। —রামপ্রসাদ

—এখানে ‘মানব’ উপমেয়, ‘জমিন’ উপমান। মানবকে আবাদ করা যায় না, তাহাতে সোনা ফলানোও সম্ভব নয়, তাই জমিনের সহিত অভেদ কল্পনা করিয়া কবি মানবকেই জমিন করিয়া তুলিলেন ; সাধারণ ধর্ম্ম ‘পতিত’, ‘আবাদ করা’ প্রভৃতিও ‘জমিন’ উপমানের অন্তর্গামী হইয়াছে। উপমেয়ের উপর উপমান আরোপিত হওয়ায় সমগ্র বাক্যটি উপমানের রূপেই রূপবান্ হইয়া উঠিয়াছে। ইহাই রূপকের বৈশিষ্ট্য।

কিন্তু এই প্রসঙ্গে মনে রাখিতে হইবে, রূপকালঙ্কারে যদিও উপমেয় ও উপমান অভিন্নতা প্রাপ্ত হয়, যদিও উপমান নিজের রূপে উপমেয়কে রূপায়িত করে, তথাপি এই অভেদ অবাস্তব, কাল্পনিক। উপমান প্রাধান্য লাভ করিলেও, ইহা উপমেয়কে অগ্ৰহণ করিতে পারে না ; কেবল ইহাকে নিজের রূপে ও রঙে অনুরঞ্জিত করে মাত্র। রূপকে অভেদ আরোপিত বলিয়াই ইহা অভেদ-সর্বস্ব অলঙ্কার নয়। [‘অতিশয়োক্তি’ অভেদ-সর্বস্ব অলঙ্কার ; আমরা পরে ইহার আলোচনা করিব]।

রূপকালঙ্কারে উপমান ও উপমেয়ের অভেদ নানাভাবে প্রদর্শিত হইতে পারে : (১) কখনও কখনও উপমেয় ও উপমান সমাসবদ্ধ হইয়া সমাস পদ রূপে অবস্থান করে, যেমন রোষ-বহি, আখি-পাখী, শোক-সাগর, চিত্ত-চকোর ;

[ক] ভক্ত-ভ্রমরগণ ভোর।

—গোবিন্দদাস

[খ] করুণা-কুঠারে কেন ক্রোধ-কাষ্ঠ ফাড় না।

—ঈশ্বর গুপ্ত

[গ] কেন নিভাইবে এ রোষান্নি অশ্রুণীরে।

—মধুসূদন

[ঘ] কজ্জল মহিমা-সূর্য্য উঠে আর নামে।

—রবীন্দ্রনাথ

এইরূপ রূপকে উপমেয় ও উপমান সমস্তপদবদ্ধ থাকে বলিয়া ইহাকে **সমস্ত রূপক** বলা হয়।

(২) কখনও কখনও উপমেয় ও উপমান সমাসবদ্ধ না হইয়া ব্যাসবাক্যে (ব্যস্তভাবে) অবস্থান করে এবং ‘রূপ’—এই অভেদ-বাচক শব্দদ্বারা উভয়ের অভেদস্থ হুচিত হয়, যেমন, মুখরূপ চন্দ্র, শোকরূপ অনল, মনরূপ মাঝি ;

[ক] **প্রজ্ঞা-রূপ সূর্য্যের উদয়ে চিত্ত-রূপ কমল** প্রস্ফুটিত হয়।

[খ] নৃণ মেথে লেবু রস রসে পূর্ণ করি।

চিৎকারী চৈতন্যরূপা চিনি তায় ভরি। —ঈশ্বর গুপ্ত

[গ] **কোঁতুহল রূপ দীপ্ত ছত্ৰাশন** ক্রমে প্রজ্জ্বলিত হইতে লাগিল।

এই ধরণের রূপককে বলা হয় ‘**ব্যস্তরূপক**’। ব্যাসবাক্যে থাকে বলিয়াই এইরূপ নাম।

(৩) উপমেয় কখনও উপমানের পাশে থাকে, কখনও বা যষ্ঠী বিভক্তান্ত পদরূপে উপমানের সহিত অভেদ সম্পর্ক স্থাপন করে। যেমন, ‘**তুমি চাঁদ, আমি চকোর**’, ‘**তুমি মাথার মণি** যে মোর’ কিংবা,—

[ক] **সেই চাহনি নীল কমল**, ভরল আমার মানস-জল—নজরুল

[খ] মরুভূমে প্রবাহিনী মোর পক্ষে তুমি,—

মুর্তিমতী দয়া তুমি এ নির্দয় দেশে। —মধুসূদন

[গ] শীতের ওড়নী পিয়া গিরীষের বা।

বরিষার ছত্র পিয়া, দরিয়ার না ॥ —বিদ্যাপতি

[ঘ] হাম চাতক ধনি তুহঁ নব মেহ।

দীনবন্ধু ভণ ঘনরস দেহ ॥

ইংরাজির Metaphor নামক Figure of Speech-এর সহিত রূপকের মিল আছে। ব্যাপকভাবে, Metaphor—সমাসোক্তি ও অতিশয়োক্তি। Metaphor শব্দটির অর্থ Transfer :

The word **metaphor** means **transfer**, because in the figure the predicate of one subject is transferred to the other. (Bain)

এই transfer সমাসোক্তির ‘ব্যবহার-আরোপ’। সমাসোক্তিতে অপ্রস্তুতের ধর্ম্য প্রস্তুতের উপর আরোপিত হয়। Metaphor figure-এও তেমনই একের ধর্ম্য অপরের উপর আরোপিত হইয়া থাকে। আবার ‘**A ray of hope**’, ‘**a shade of doubt**’, ‘**a flash of wit**’—এগুলিও Metaphor-এর উদাহরণ। বাঙলায় ‘আশার আলো’, ‘সন্দেহের ছায়া’, ‘বুদ্ধির দীপ্তি’—এগুলিকে রূপকই

বলিতে হইবে। তবে বেশির ভাগ ক্ষেত্রে Metaphor—সমাসোক্তি ও অতিশয়োক্তি অলঙ্কারেরই দ্ব্যর্থক। ইংরাজিতে Metaphor-কে বলা হয়, ‘condensed simile’; রূপক কিংবা অতিশয়োক্তি উভয়ই ঘনীভূত উপমা। উপমাই ক্রমশঃ সংহত হইয়া রূপক, তৎপরে আরও সংহত হইয়া অতিশয়োক্তি হয়, যেমন, তাহার নয়নে ক্রোধ অগ্নির তায় জলিয়া উঠিল (উপমা)—তাঁহার নয়নে ক্রোধাগ্নি জলিয়া উঠিল (রূপক)—তাঁহার নয়নে অগ্নি জলিয়া উঠিল (অতিশয়োক্তি)। ইংরাজিতে শেষোক্ত দুইটি অলঙ্কারকেই Metaphor বলা হয়।

ইংরাজির Allegory-কেও রূপক বলা যাইতে পারে—এই প্রকারের রূপকে নিহিতার্থ ব্যঞ্জক একটি আখ্যান বর্ণনা করা হয়, যেমন অক্ষয়কুমার দত্তের ‘স্বপ্নদর্শন—বিজ্ঞাবিষয়ক বা কীর্ত্তিবিষয়ক’, রবীন্দ্রনাথের ‘মুক্তধারা’ নাটক। অনেক সময় একটি গোটা কবিতাও রূপকাকারে বর্ণিত হয়—শাক্ত পদাবলীর বহু সঙ্গীত, প্রাচীন বাঙলার চর্যাগীতিকা, বাউল গান, রবীন্দ্রনাথের ‘দুই পাখী’, ‘পরশ পাথর’ প্রভৃতি কবিতা এই ধরনের রূপক।

রূপকের প্রকারভেদ :—সাহিত্যদর্পণে রূপকের আট প্রকার ভেদ প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহা ছাড়াও অধিকারূঢ়-বৈশিষ্ট্য রূপকের কথা বলা হইয়াছে। বাঙলায় সাধারণভাবে [এক] নিরঙ্গ রূপক, [দুই] সাজরূপক [তিন] পরম্পরিত রূপক ও [চার] অধিকারূঢ়-বৈশিষ্ট্য রূপকের নাম করা যাইতে পারে। নিরঙ্গরূপক আবার দুই ভাগে বিভক্ত—কেবল ও জালারূপক।

[এক] নিরঙ্গ রূপক

একটি বিষয়ে (উপমেয়ে) একটি বিষয়ীর (উপমানের) আরোপ হইলে নিরঙ্গ রূপক অলঙ্কার হয়। ইহাকে কেবল নিরঙ্গ রূপক বলাই সম্ভব। ‘কেবল’ এইজন্ত যে ইহাতে একটি মাত্র বিষয় ও একটি বিষয়ী থাকে। ‘নিরঙ্গ’ শব্দটির অর্থ ‘অবয়বহীন’; একটি মানবদেহের অঙ্গ—হস্ত, পদ, আনন ইত্যাদি। নিরঙ্গ রূপকে কেবল অঙ্গীই বর্তমান থাকে—তাহার অঙ্গগুলির উল্লেখ থাকে না এবং ইহাতে অঙ্গী উপমেয়ে অঙ্গী উপমানের অভেদ আরোপিত হয়। যেমন,—

[ক] ফুটিল সে শ্যাম-শেল বাহির নহিল।

—চণ্ডীদাস

[খ] খেয়েছ বিষয়-মদ সে মদের কি ঘোর ঘুচে না!

—রামপ্রসাদ

[গ] পদ্মিনী প্রবন্ধ সুখা পথিক সুজন ।

কৃতি পথে পান করি পরিতৃপ্ত মন ॥

—রত্নলাল

[ঘ] এই কণ্ঠস্বরের সঙ্গে নবকুমারের হৃদয়-বীণা বাজিয়া উঠিল ।

—বঙ্কিমচন্দ্র

[ঙ] ত্রম্বা আমার অলঙ্কার জল

কেশব আমার চোখের কাজল

কালান্তক তাম্বুল আমি চর্ষণ করি বারংবার । —গোবিন্দ চৌধুরী

[চ] আমরা সুখের ক্ষীত বৃকের ছায়ার তলে নাহি চরি,

আমরা দুখের বক্রমুখের চক্র দেখে ভয় না করি । —রবীন্দ্রনাথ

[ছ] অভাগীব জীবন-নাট্যের শেষ অঙ্ক পরিসমাপ্ত হইতে চলিল ।

—শরৎচন্দ্র

মালারূপক

যে রূপকালঙ্কারে একটিমাত্র বিষয়ে (উপমেয়ে) একাধিক বিষয়ীর (উপমানের) আবোপ হয়, তাহাকে মালারূপক বলে। মালারূপকে উপমেয়ের একটিমাত্র গুণের দিক হইতে তৎ-সদৃশ গুণযুক্ত বিভিন্ন উপমানের আবোপ হইয়া থাকে এবং আবোপটি কাল্পনিক হয়। যেমন,

[ক] হাথক দরপণ মাথক ফুল ।

নয়নক অঞ্জন মুখক তাম্বুল ॥

—বিদ্যাপতি

—এখানে রাধিকা তাঁহাব প্রিয়তম কৃষ্ণকে হাতের দর্পণ, মাথার ফুল, নয়নের কাজল ও মুখের তাম্বুলের সহিত অভিন্ন মনে করিতেছেন। এক উপমেয় কৃষ্ণে একাধিক উপমানের আবোপ হইয়াছে এবং কৃষ্ণ যে রাধা-অঙ্গের অবিস্ফেস্ত অংশ, বিভিন্ন উপমানের আরোপে, উপমেয় ও উপমানের এই অভেদ-সাম্য প্রদর্শিত হইয়াছে। ইহাই মালারূপকের বৈশিষ্ট্য।

[খ] সাহিত্যদর্পণে মালারূপকের যে উদাহরণটি দেওয়া হইয়াছে, তাহার যুক্তান্তবাদ করিলে, এইরূপ হয়,—

ধাতার বিচিত্র স্রষ্টি, জ্যোৎস্না যিনি লোকলোচনের,

নীলোৎপল নেত্রা নারী, কেলিকুঞ্জ ইনি মদনব ।

[গ] নয়ন-অমৃত রাশি প্রেমসী আমাব !

জীবন-জুড়ান ধন, হৃদি ফুলহাব ।

—বিহারীলাল

[ব] এই যে ললাট—প্রশস্ত চন্দন চর্চিত, চিন্তা রেখাবিশিষ্ট—এ যে সরস্বতীর শয্যা, ইন্দ্রের রণভূমি, মদনের সুখকুঞ্জ, লক্ষ্মীর সিংহাসন। — বক্ষিমচন্দ্র — এখানে অলঙ্কার মালারূপক। অমৃতপ্ত শৈবলিনীর নিকট আজ চন্দ্রশেখরের ললাট সরস্বতীর শয্যা, ইন্দ্রের রণভূমি, মদনের সুখকুঞ্জ, লক্ষ্মীর সিংহাসন স্বরূপ। উপমানের মালা যে উপমেয় ললাট হইতে অভিন্ন ‘এ যে’— শব্দ দুইটি দ্বারা তাহা সুস্পষ্ট হইয়াছে। অভেদারোপই রূপকের প্রধান লক্ষণ।

[এই প্রসঙ্গে উল্লেখ নামক অলঙ্কারের কথা স্মরণীয়। **উল্লেখ** অলঙ্কার অনেকটা **মালারূপকের** মত। উল্লেখে একই বস্তু গ্রহীতৃত্বে বা বিষয়ভেদে ভিন্ন ভিন্ন নামে উল্লিখিত হয়। উল্লেখ ও মালারূপকের পার্থক্য এই যে— মালারূপকে একই উপমেয়ে বিভিন্ন উপমানের আরোপ হয়, উল্লেখ অলঙ্কারে সেখানে, বহু গুণ থাকার জন্য একই বস্তু (উপমেয়), বিভিন্ন লোক দ্বারা ভিন্ন ভিন্ন ভাবে, কিংবা একই লোকদ্বারা ভিন্ন দৃষ্টিতে গৃহীত হয়। রূপকের ‘আরোপ’ অবাস্তব, উল্লেখের ‘উল্লেখ’ বাস্তব। তবে উল্লেখ অলঙ্কারও রূপকাক্রান্ত হইতে পারে; একবস্তু ভিন্ন ভিন্ন নামে গৃহীত হইলেই **উল্লেখ** হয় : উল্লেখের সংজ্ঞা সাহিত্য-দর্পণে এইরূপে নিরূপিত হইয়াছে—

কচিৎ ভেদাদ্ গ্রহীতৃণাং বিষয়াণাং তথা কচিৎ

একস্তানেকধোল্লেখো যঃ স উল্লেখ ইত্যতে ॥

গ্রহীতার কচিভেদে বা বস্তুর গুণভেদে— একই বস্তুর ভিন্ন ভিন্ন উল্লেখই উল্লেখের প্রধান বৈশিষ্ট্য এবং বাস্তবতাও ইহার অগ্রতম লক্ষণ। যথা —

[ক] শাক্তে বলে তুমি শক্তি, শিব তুমি শৈবের উক্তি মা,
সৌরী বলে সূর্য্য তুমি, বৈরাগী কয় রাধিকাজি।
গাণপত্য বলে গণেশ, যক্ষ বলে তুমি ধনেশ মা,
শিল্পী বলে বিশ্বকর্মা, বদর বলে নায়ের মাঝি ॥

— রামচন্দ্রলাল নন্দী

—এখানে ভিন্ন ভিন্ন গ্রহীতার কচিভেদে, একই ‘শক্তি’ ভিন্ন ভিন্ন নামে উল্লিখিত হইয়াছেন।

[খ] ভোগবিলাসী লক্ষপতি, পথের ফকির, জাতির গতি,

মরণজয়ী বীর বাজালী, বক্ষে হোমের আগুন খালি। — যতীন্দ্রপ্রসাদ

— দেশবন্ধু চিত্তরঞ্জনর বিভিন্ন গুণ কবিকর্তৃক ভিন্ন ভিন্ন ভাবে উল্লিখিত হইয়াছে।]

[দুই] সাক্ষরূপক (স + অঙ্গ = সাক্ষ)

যে রূপকালঙ্কারে উপমেয়ের বিভিন্ন অঙ্গের উপরে তৎসদৃশ উপমানের বিভিন্ন অঙ্গ আরোপিত হয়, অর্থাৎ উপমেয় ও উপমানের অভেদ প্রদর্শনের সহিত উপমেয়-অঙ্গ ও উপমান-অঙ্গগুলিরও অভেদ প্রদর্শিত হয়, তাহাকে সাক্ষরূপক বলে।

সাক্ষ (স + অঙ্গ)—মানে অঙ্গসমেত। একটি উপমেয়ের বিভিন্ন অঙ্গ থাকিতে পারে, তেমনই উপমানেরও বিভিন্ন অঙ্গ থাকিতে পারে। সাক্ষরূপকে অঙ্গীর সঙ্গে এই অঙ্গগুলিও রূপিত হয়। যেমন, ‘নয়ন-চাঁদের দৃষ্টি-ছটা ভূলায় আমার মন’—এখানে উপমেয় অঙ্গী ‘নয়ন’, তাহার অঙ্গ ‘দৃষ্টি’ আর উপমান অঙ্গী ‘চাঁদ’, তাহার অঙ্গ ‘ছটা’ ইহাদের মধ্যে অভেদ প্রদর্শিত হইয়াছে অতএব ইহা সাক্ষরূপক। আচার্য্য বিশ্বনাথ সাক্ষরূপকের এইরূপ সংজ্ঞার্থ নির্দেশ করিয়াছেন : ‘অঙ্গিনো যদি সাক্ষস্ত রূপণং সাক্ষমেব তৎ।’

উদাহরণ, --

[ক] কৃষ্ণ জিতি পদ্মচাঁদ পাতিয়াছে মুখ-ফাঁদ

তাহে অধর-মধু, স্থিত-চার।

বান্ধব কৃষ্ণ করে ব্যাধের আচার ॥ —চৈতন্য চবিতামৃত

—‘কৃষ্ণ’ উপমেয়, তাঁহাব অঙ্গ মুখ, অধর, স্থিত (মুত্ হাসি)—ইহাদের উপরে উপমান ব্যাধ-এর আচাব-অঙ্গ ‘ফাঁদ’, ‘মধু’, এবং ‘চাব’ এব অভেদ কল্পিত হইয়াছে। ‘কৃষ্ণ ব্যাধ অধর রূপ মধু, স্থিত রূপ চাব ফেলিয়া মুখরূপ ফাঁদ পাতিয়াছেন।’ অলঙ্কার সাক্ষরূপক।

[খ] ষড়্‌বিপু জ্যেষ্ঠ যে কাননগুহ হযেছে সে

হস্তবদে জঙ্গ করি ফিবিছে সদাই।

ক্রোধ হল পট্টয়ারি লোভ-মোহ মোহরী

খাজাঞ্চী হয়েছে মদ-মাৎসর্য্য এই ছুটি ভাই ॥

—কুমাব নবচন্দ্র

—এখানে ষড়্‌রিপুর অঙ্গ কাম (ষড়্‌রিপুর জ্যেষ্ঠ), ক্রোধ, লোভ-মোহ, মদ-মাৎসর্য্য—ইহাদের সহিত অভেদ প্রদর্শিত হইয়াছে যথাক্রমে—কাননগুহ, পট্টয়ারি, মোহরী, খাজাঞ্চী ইত্যাদির। বলা বাহুল্য--পট্টয়ারি, মোহরী, খাজাঞ্চী প্রভৃতিও কাননগুহ-এর অধীন অঙ্গবিশেষ। অতএব অলঙ্কার সাক্ষরূপক।

[গ]

আনন-অটবী শোভা...

প্রফুল্ল নয়ন-কুঞ্জে পলক-পল্লব,
 চঞ্চল পুতলী যেন নয়ন বল্লভ ॥
 গণ্ড-যোগে বিকসিত হয় কোকনদ ।
 সঞ্চারিত রসরূপে সুরূপ সম্পদ ॥
 হাসির হিল্লোল উঠে অধর-পুঙ্করে ।
 দশন হংসের শ্রেণী স্তখেতে বিহরে ॥

—ঈশ্বর গুপ্ত

—আনন অটবীর রূপে রূপিত হইয়াছে : আননের অঙ্গ নয়ন, পলক, (নয়ন) তারা, গণ্ড, হাসি, অধর ও দশন-- এইগুলি যথাক্রমে অটবীর অঙ্গ — কুঞ্জ, পল্লব, কুসুম, কোকনদ, হিল্লোল, পুঙ্কর (সরোবরবিশেষ), হংস প্রভৃতির রূপে অভেদ কল্পিত হইয়াছে । অলঙ্কার সাদ্ধরূপক ।

[ঘ]

শোকের ঝড় বহিল সভাতে ;
 শোভিল চৌদিকে সুর সূন্দরীর রূপে
 বামাকুল ; মুক্তকেশ মেঘমালা ; ঘন
 নিঃশ্বাস প্রবল বায়ু ; অশ্রুবারিধারা
 আসার ; জীমূতমুদ্র হাহাকার রব ।

--মধুসূদন

[ঙ]

ঋষি পত্নীগণ...

করিলেন শিশুদের ক্ষুধা নিবারণ ।
 সেই দয়া, সেই প্রীতি, স্নেহ পারাবার
 কাননে দ্বিতীয় বর্ষা হইল সঞ্চার !
 চিকুর-প্রভা মেঘ ; বিজলী সে হাসি ;
 সুশীতল বারিধারা স্নেহ স্রুধারাশি । —নবীনচন্দ্র (রৈবতক)

[তিন] পরম্পরিত-রূপক

পরম্পরিত রূপক কার্য্য-কারণ সম্পর্কযুক্ত । যদি একটি বস্তুতে রূপের আরোপ হওয়ার ফলে, তাহার সহিত সম্পর্কযুক্ত অত্র বস্তুতেও রূপের আরোপ ঘটে, তবে পরম্পরিত-রূপক হয় । যেমন,

[ক] বঙ্কিম বঙ্গসাহিত্যে প্রভাতের সূর্য্যোদয় বিকাশ করিলেন,
 আমাদের জংল উদবাটিত হইল ।

—রবীন্দ্রনাথ

—‘বঙ্গসাহিত্যে প্রভাতের সূর্য্যোদয় বিকাশ’—একটি রূপক ; ইহাতে ‘সূর্য্যোদয়’ আরোপিত হওয়ায় ‘জংপদ্ম’ উদ্বাটিত’ হওয়ার রূপক কল্পনা করা হইয়াছে। অতএব ইহা পরম্পরিত-রূপক।

[খ] এত চিন্তি লৈল প্রভু মালাকার ধর্ম্ম।

নবদ্বীপে আরঞ্জিল ফলোত্তান-কর্ম্ম ॥

ত্রিচৈতন্য মালাকার পৃথিবীতে আনি।

ভক্তি-কল্পতরু রোপিতা সিঞ্চি ইচ্ছাপানী ॥ —চৈতন্য-চরিতামৃত

—ত্রিচৈতন্য উপমেয়ে মালাকার-ধর্ম্ম আরোপিত হওয়ায় ফলোত্তান-কর্ম্ম, ভক্তি-কল্পতরু রোপণ ও ইচ্ছাপানী সিঞ্চনের রূপকগুলির অবতারণা হইয়াছে। অলঙ্কার পরম্পরিত-রূপক।

[গ] চন্দ্রাননে কি শোভা কমল-নয়ন।

ভুরু-ভৃঙ্গ ভঙ্গি করি করে মধুপান ॥

—নিধুবাবু

—নয়ন কমল হওয়ায়, ভুরু ভৃঙ্গ হইয়াছে। উপমান কমল ও ভৃঙ্গে অঙ্গান্বী সম্পর্ক না থাকায় এখানে অলঙ্কার পরম্পরিত-রূপক।

[ঘ] সংসার-সাগর দুঃখ-তরঙ্গের খেলা

আশা তায একমাত্র ভেলা

—গিরিশচন্দ্র

[ঙ] মনোমুগ ক্ষিপ্ততা-প্রসূতর প্রাচীরে বেষ্টিত, শোক শাদ্দুল আক্রমণ

করিতে অক্ষম।

—দীনবন্ধু মিত্র (নীলদর্পণ)

[চার] অধিকারূঢ়-বৈশিষ্ট্য-রূপক

অনেক সময় দেখা যায়, যে উপমানের সহিত উপমেয় রূপিত হয়, সেই সেই উপমানে অধিক কোন বিশেষ গুণ কল্পিত হইয়া থাকে। অধিকারূঢ়-বৈশিষ্ট্য বলিতে বুঝায়—অতি অসম্ভব ধর্ম্মযুক্ত বৈচিত্র্য। যে রূপকের উপমান অধিকারূঢ় অর্থাৎ অবাস্তব ধর্ম্মবিশিষ্ট হয়, তাহাকে অধিকারূঢ়-বৈশিষ্ট্য-রূপক বলা হইয়া থাকে। যেমন,

[ক] এই মুখ সাক্ষাৎ কলঙ্ক-রহিত চন্দ্র।

—এখানে ‘চন্দ্র’ উপমানে ‘কলঙ্ক-রহিত’ এই অসম্ভব ধর্ম্মের কল্পনায় অলঙ্কার হইয়াছে অধিকারূঢ়-বৈশিষ্ট্য-রূপক।

[খ] থির বিজুরি নবীনা গৌরী

পেখু ঘাটের কূলে।

—চণ্ডীদাস

[গ] পরি আমি স্থির ভড়িতের তারায় গাঁথা হীরার ফুল।—গোবিন্দ চৌধুরী

উৎপ্রেক্ষা

অত্যন্ত সাদৃশ্যহেতু উপমেয়কে যদি উপমান বলিয়া প্রবল সংশয় হয়, তাহা হইলে উৎপ্রেক্ষা অলঙ্কার হইয়া থাকে। সাহিত্যদর্পণকার বলেন, ‘ভবেৎ সম্ভাবনোৎপ্রেক্ষা প্রকৃতস্ত পরাশ্রয়ান।’—প্রকৃতকে (উপমেয়কে) অপ্রকৃত (উপমান) বলিয়া ‘সম্ভাবনা’ই উৎপ্রেক্ষার প্রাণবস্তু। ‘সম্ভাবনা’ শব্দটি ইঙ্গিতগর্ভ, ইহার অর্থ উৎকট এককোটিক সংশয় (‘উৎকটেককোটিকঃ সংশয়ঃ’)। যেমন, ‘মুখ যেন চাঁদ’—এখানে উপমেয় মুখ উপমান চাঁদ বলিয়া সংশয়িত হইয়াছে। তেমনই ‘হাসিটি যেন জ্যোৎস্না’, ‘পদযুগ যেন পদ্মযুগল’।

কিন্তু এইখানেই উৎপ্রেক্ষার শেষ নয় : ‘উৎপ্রেক্ষা’ শব্দটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ, উৎ=উৎকট, প্র=প্রকৃষ্ট (উপমান), ঙ্গ=ধারণা। উপমান সম্বন্ধে অত্যাশ্চর্য্য কবিকল্পিত সংশয়ই উৎপ্রেক্ষা : ইহা একপ্রকারের poetic fancy। কেহ কেহ বলেন, উৎপ্রেক্ষা=উর্দ্ধদৃষ্টি ; অতিশয় সংশয়াপন্ন হইলে মাহুষ উর্দ্ধদৃষ্টি হয়। কথাটি মিথ্যা নয়। উৎপ্রেক্ষায় কবি-কল্পনার অদ্ভুত চমৎকারিত্ব সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। মনে করি চণ্ডীদেবীর আবির্ভাবে কালকেতুর অবস্থার কথা : কুটারে চণ্ডীদেবীর রূপ বলমল করিতেছে, দূর হইতে দেখিয়া তাঁহার মনে হইল, ‘তিমির ফেটেছে যেন তপন তরাসে’। এই অত্যাশ্চর্য্য কবি-কল্পনাই উৎপ্রেক্ষা। কবি-কল্পনায় উপমানই প্রধান হইয়া উঠে, বিশেষভাবে উপমানের দিকেই দৃষ্টি আকৃষ্ট হয় : তাই কেহ কেহ বলেন, ‘অধ্যবসায়ে ব্যাপার-প্রাধাত্তে উৎপ্রেক্ষা’ (অলঙ্কার সর্ব্বশ্ব)। আচার্য্য দণ্ডী উৎপ্রেক্ষার আরও ব্যাপক সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন : তিনি বলেন,

অন্তর্থেব স্থিতা বৃত্তিঃচেতনশ্চেতনশ্চ বা।

অন্তর্থেৎপ্রেক্ষতে যত্র তামুৎপ্রেক্ষাং বিদুঃ ॥১২

—চেতন বা অচেতন পদার্থের স্বভাবসিদ্ধ বৃত্তিকে অন্তর্প্রকার ‘সম্ভাবনা’ করিলেই উৎপ্রেক্ষা অলঙ্কার হয়। উৎপ্রেক্ষার যে দৃষ্টান্তটি তিনি দিয়াছেন, তাহা অতিশয় সূক্ষ্ম, মুক্তাহুবাদ করিলে তাহা এইরূপ দাঁড়ায় :

মধ্যাহ্ন মার্গশু-তপ্ত এক করিবর

গাহন করিতে ওই নামে সরোবর,

মনে হয়, সূর্য্য বের নির্ধাতন তরে

নাশিতে সূর্য্যের প্রিয় কমলনিকরে।

—হস্তী সূর্য্যতাপে দগ্ধ হইয়া সরোবরে অবগাহন করিতে নামিয়াছে, কবি মনে করিতেছেন, বুঝি সূর্য্যপ্রিয়া পদ্মকে উদ্ভূলন করিবার নিমিত্তই হস্তী সরোবরে নামিয়াছে। কবি হস্তীর ‘অবগাহন’কে অল্পরূপ কল্পনা করিতেছেন। ইহা চেতন বৃত্ত্যুৎপ্রেক্ষার উদাহরণ।

বস্তুতঃ অতিশয় সাদৃশ্যহেতু উপমেয়কে উপমানরূপে প্রবল সংশয়দ্বারা ইংপ্রেক্ষা হইয়া থাকে। ইহাতে উপমানপক্ষে যে সংশয় উপস্থিত হয়, তাহাকে ‘যেন’, ‘জন্ম’, ‘মনে হয়’, ‘বুঝি’ ইত্যাদি উৎপ্রেক্ষা-বাচক শব্দদ্বারা প্রকাশ করা হয়। কিন্তু এই প্রসঙ্গে মনে রাখা আবশ্যক যে, উপমাতেও সাদৃশ্য-বোধক পদরূপে ‘যেন’, ‘জন্ম’ প্রয়োগ করা হয় : সেক্ষেত্রে কোন্টি উপমা, কোন্টি উৎপ্রেক্ষা, তাহা চিনিবার উপায় কি?—উপমায উপমানাংশের কল্পনা লোকতঃ সিদ্ধ, কিন্তু উৎপ্রেক্ষায় উপমানাংশ লোকতঃ অসিদ্ধ অর্থাৎ কবি-কল্পিত : যেমন,

‘বীরবর যুঝে যেন কুরুরণে ভীম’ (উপমা)

‘লোচন জন্মু ধির ভৃঙ্গ আকার’ (উপমা)

‘তুমি যেন ওই আকাশ উদার

আমি যেন এই অকূল পাথার’—(উৎপ্রেক্ষা)

উৎপ্রেক্ষা দুইপ্রকার—[এক] বাচ্য উৎপ্রেক্ষা (বাচ্যোৎপ্রেক্ষা), [দুই] প্রতীয়মানা উৎপ্রেক্ষা (প্রতীয়মানোৎপ্রেক্ষা)।

[এক] বাচ্যোৎপ্রেক্ষা

উৎপ্রেক্ষা-বাচক ‘যেন’, ‘জন্ম’, ‘বুঝি’, ‘মনে হয়’ প্রভৃতি শব্দের প্রয়োগে উপমেয়কে উপমান বলিয়া প্রবল সংশয় হইলে বাচ্যোৎপ্রেক্ষা হয়। যেমন,

[ক] বদন মোছল পরচূর।

মাজি ধরিল জন্মু কনক মুকুর ॥

—বিজ্ঞাপতি

—স্নানান্তে রাধিকা বেশ করিয়া মুখ মুছিলেন : কৃষ্ণের মনে হইল, যেন একখানি সোনার আয়না মাজিয়া ধরিল। কৃষ্ণের চোখে রূপের নেশা সৃষ্টি হইয়াছে ; উপমেয় ‘বদন’কে তিনি একখানি স্বর্ণমুকুর বলিয়া সংশয় করিতেছেন : সংশয়টি প্রকাশিত হইয়াছে ‘জন্ম’—এই উৎপ্রেক্ষা-বাচক শব্দ দ্বারা। অতএব অলঙ্কার বাচ্যোৎপ্রেক্ষা।

[খ] দূরে শুনি মগরার জলের নিঃস্বন।

যেন নব আষাঢ়ের মেঘের গর্জজন ॥

—কবিকঙ্কণ

[গ] নয়ন, ললাট, গণ্ড হৈল জ্যোতির্পর্য

সৃষ্টির সৃজনে যেন নব সূর্য্যোদয় ।

—হেমচন্দ্র

[ঘ] ফেনিল সলিল রাশি বেগভরে পড়ে আসি

চন্দ্রলোক ভেঙ্গে যেন পড়ে পৃথিবীতে ।

—বিহারীলাল

[ঙ] কুহু কোমল করপল্লব নিদ্রাবশে কপোলে বিস্তৃত হইয়াছে,

যেন কুসুমরাশির উপর কে কুসুমরাশি ঢালিয়া দিয়াছে...সুখা

শৈবলিনী ঈষৎ হাসিল, যেন জ্যোৎস্নার উপর বিদ্যুৎ হইল । —বঙ্কিমচন্দ্র

[চ] রঘুপতি যখন বনের মধ্যে প্রবেশ করিলেন, তখন রাত্রি

হইয়াছে... মাঝে মাঝে এক এক জায়গায় আগুন জলিতেছে,—

অন্ধকার যেন বহুকণ্ঠে নিদ্রারাড়া চক্ষু মেলিয়াছে ।

—রবীন্দ্রনাথ

—বনে রাত্রি ঘনাইয়াছে, মাঝে মাঝে আগুন জলিতেছে,

রঘুপতির মনে হইতেছে,—‘অন্ধকার যেন বহুকণ্ঠে নিদ্রারাড়া চক্ষু

মেলিয়াছে’ : উৎপ্রেক্ষাটি চমৎকার ।

[ছ] একদিন মেয়েটি বলিল, ‘হাঁ বাবা, মাঙ্গল্য ধ’রে যখন

ছইএর উপর দাঁড়াইয়াছিলাম, দেখি কিনা, জলটা যেন গোল হয়ে

গিয়াছে, আর তাহার ওদিকের জল যেন নাগিয়া গিয়াছে, ঠিক যেন

একটা খুরা-দেওয়া বাটি উবুর করিয়া রাখিয়াছে ।’

—হরপ্রসাদ শাস্ত্রী (বেণের মেয়ে)

[দুই] প্রতীয়মানোৎপ্রেক্ষা

যে উৎপ্রেক্ষা অলঙ্কারে উৎপ্রেক্ষা-বাচক শব্দ অনুপস্থিত থাকে, ‘সম্ভাবনা’র ভাব অনুমান করিয়া লইতে হয়, তাহাকে প্রতীয়মানোৎপ্রেক্ষা (প্রতীয়মানা + উৎপ্রেক্ষা) বলে । যেমন,

(ক) অপরূপ পেখরু রামা ।

কনকলতা অবলম্বনে উয়ল

হরিণী-হীন হিমধামা ॥

—বিদ্যাপতি

—‘রামা’ (রাধিকা) উপমেয় : ‘হরিণী-হীন হিমধামা’ (নিফলক চন্দ্র)

উপমান । কৃষ্ণ রাধিকাকে দেখিয়াছেন, তাঁহার মনে হইতেছে, একটি নিফলক

চাঁদ যেন কনকলতা অবলম্বন করিয়া উদ্ভিত হইয়াছে । উপমেয়কে অধঃকরণ

করিয়া উপমানটিই এখানে বড় হইয়া উঠিয়াছে । উৎপ্রেক্ষাবাচক কোন শব্দ

উপস্থিত না থাকায় ‘সম্ভাবনা’ প্রতীয়মানা । অতএব ইহা প্রতীয়মানোৎপ্রেক্ষা ।

(খ) কি পেখমু নটবর গৌরকিশোর ।

অভিনব হেম কল্পতরু সঞ্চর

সুরধনী তীরে উজ্জোর ॥

— গোবিন্দদাস

— উপমেয় 'গৌরকিশোর', উপমান—'অভিনব হেম কল্পতরু'; কবির মনে হইতেছে 'ভাগীরথীর তীর উজ্জল করিয়া যেন একটি সোনার কল্পতরু সঞ্চরণ করিতেছে।' 'কল্পতরু সঞ্চর'—প্রতীক্ষ্যমানা উৎপ্রেক্ষা, কারণ, কল্পতরু তো চলিতে পারে না, 'যেন সঞ্চর'—ইহাই সম্ভাবনা ।

[গ] তাঁহার অতি নিবিড় কুঞ্চিত কেশদাম চক্র ধরিয়া তাঁহার

চম্পকরাজি নির্মিত স্বকোপরে পড়িয়াছে ।

—বঙ্কিমচন্দ্র

—কুঞ্চিত কেশদাম 'চক্র ধরিয়া' স্বকোপরে পড়িয়াছে : কেশের পক্ষে 'চক্র'ধরা সম্ভব নয়, লেখক কল্পনা করিতেছেন, কেশ যেন চক্র ধরিয়া স্বকোপবে পড়িয়াছে । সম্ভাবনাসূচক শব্দ অন্তর্পস্থিত থাকায় এখানে উৎপ্রেক্ষা প্রতীক্ষ্যমানা ।

[ঘ] একখানি গ্রাম শোভে জলময় মাঠে,

গঙ্গা মৃত্তিকার ফোঁটা গগন-ললাটে ।

— গোবিন্দচন্দ্র দাস

[ঙ] 'কটিবন্ধ হইতে ছুরি বাহির কবিলেন—বিছাৎ নাচিয়া উঠিল'

রবীন্দ্রনাথ

[তিন] মালা উৎপ্রেক্ষা

উপমার যেমন মালা হয়, তেমনই উৎপ্রেক্ষার মালা বচিত হইতে পারে । একই উপমেয়ে যখন বহু উপমানের সম্ভাবনা হয়, তখন হয় -মালা উৎপ্রেক্ষা । বাচ্যা বা প্রতীক্ষ্যমানা উভয়প্রকার উৎপ্রেক্ষারই মালা হইতে পারে । যেমন,

বাচ্যা উৎপ্রেক্ষার মালা

[ক] 'দেখ দ্বিজ মনসিজ জিনিষা মুরতি

মহাবীৰ্য্য যেন সূর্য্য জলদে আবৃত ।

অগ্নি অশু যেন পাংশুজালে আচ্ছাদিত ॥

—কাশীরাম দাস

—বিরাট রাজসভায় দ্বিজবেশী অর্জুন ; তাঁহাকে দেখিয়া মনে হইতেছে যেন (১) জলদে আবৃত সূর্য্য, (২) ভস্মাচ্ছাদিত বহ্নি । বাচ্যা উৎপ্রেক্ষার মালা ।

[খ] (শান্তি) সেই গৃহমধ্যে প্রবেশ করিল, বোধ হইল যেন গৃহ আলো হইল। বোধ হইল পাতায় ঢাকা কোন গাছে কত ফুলের কুঁড়ি ছিল, হঠাৎ ফুটিয়া উঠিল; বোধ হইল যেন, গোলাপজলের মুখ কার্কাআটা ছিল, কে কার্কা ভাঙ্গিয়া ফেলিল; যেন কে প্রায় নিবান আগুনে ধূপধূনা গুগ্গুলু ফেলিয়া দিল। —বঙ্কিমচন্দ্র

—এখানে মালা বাচ্যোৎপ্রেক্ষা : চারিটি উৎপ্রেক্ষা দ্বারা উৎপ্রেক্ষার মালা রচিত হইয়াছে।

প্রতীয়মানা উৎপ্রেক্ষার মালা

[ক] (শৈবলিনী) কেবল বক্ষ পর্য্যন্ত জলমধ্যে নিমজ্জন করিয়া আদ্রবসনে কবরীসমেত মন্তকের অগ্রভাগ মাত্র আনত করিয়া প্রফুল্লরাজীববৎ জলমধ্যে বসিয়া রহিল; মেঘমধ্যে অচলা সৌদামিনী হাসিল—ভীমার সেই শ্রামতরঙ্গে এই স্বর্ণকমল ফুটিল। —বঙ্কিমচন্দ্র

—জলমধ্যে কবরীসমেত প্রস্ফুটিত পদ্মের মত সুন্দর শৈবলিনীকে দেখিয়া মনে হইল (১) যেন মেঘমধ্যে অচলা সৌদামিনী হাসিল, (২) যেন ভীমার শ্রামতরঙ্গে এইমাত্র স্বর্ণকমল ফুটিল। প্রতীয়মানা মালা উৎপ্রেক্ষা।

সন্দেহ

উপমেয় এবং উপমান উভয়পক্ষেই যদি যুগপৎ সংশয় বর্তমান থাকে এবং সে সংশয় যদি কবি-কল্পনায় চমৎকারিত্ব লাভ করে, তাহা হইলে **সন্দেহ** অলঙ্কার হয় (‘সন্দেহঃ প্রকৃতেঃস্তস্য সংশয়ঃ প্রতিভোথিতঃ’—সাহিত্যদর্পণ)।

সন্দেহ অলঙ্কারে সংশয় উভয়কোটিক, অর্থাৎ এখানে উপমেয় ও উপমান উভয়পক্ষেই সন্দেহ বর্তমান থাকে, তাই বলা হয় ‘উপমানোপমেয়সংশয়ঃ সন্দেহঃ’; উৎপ্রেক্ষায় সংশয় থাকে কেবল উপমান বিষয়ে। যেমন, ‘মুখ যেন চাঁদ’ (উৎপ্রেক্ষা), কিন্তু ‘একি মুখ, না চাঁদ’ (সন্দেহ)।

সংশয়টি যদি সাধারণ হয়, তাহা হইলে অলঙ্কার হয় না, বাস্তব হইলেও তাহাকে অলঙ্কার বলা চলে না। যেমন ‘শ্রীকান্ত’ উপন্যাসে—

কিন্তু সে যাই হোক, ওই লোকটি কে! মাছুষ? দেবতা?

পিশাচ? কার সঙ্গে এই বনের মধ্যে ঘুরিতেছি? —শরৎচন্দ্র

—এখানে অলঙ্কার হয় নাই। কারণ, সংশয়টি বাস্তব এবং ইহা কবিকল্পনায় চমৎকারও নয়। উভয়কোটিক সংশয় কবির ‘প্রতিভোদ্ধিত’ হইলে তাহা অলঙ্কারে পরিণত হয়। যেমন,

[ক] কে এই নীলবরণী ?

নীল অপরাজিতা একি ! কিংবা কাদম্বিনী ?

—শ্রামা মাযের কালো বরণ দেখিয়া কবির মনে সংশয় জাগিয়াছে—এ নীলবরণী কে ? ইনি কি নীল অপরাজিতা কুমুম ? অথবা ইনি নীল কাদম্বিনী ? সংশয় উভয়কোটিক। এখানে সন্দেহ অলঙ্কারের মালা হইয়াছে।

[খ] শ্রামর তন্তু কি এ তিমির বিরাজ।

সিন্দূর চিহ্ন কি এ আরকত সঁজ ॥

তরল তার কি এ টুটল হার।

নখপদ কি এ নব শশিক সঞ্চার ॥

—গোবিন্দ দাস

—রাত্রিপ্রভাতে খণ্ডিতা রাধিকার কুঞ্জে কৃষ্ণ উপস্থিত হইলেন : তাঁহার অঙ্গে সিন্দূরের দাগ, ছিন্ন হার, নখাঘাত চিহ্ন। রাধিকার সন্দেহ জাগিয়াছে, একি কৃষ্ণ, না প্রভাতে ‘সন্ধ্যা’র আবির্ভাব !—একি শ্রামের দেহ, না সন্ধ্যার অন্ধকার ? উহা কি সিন্দূরবিন্দু, না সন্ধ্যার আরক্তিম ? একি ছিন্ন হার না সন্ধ্যার তারা ? একি নখচিহ্ন, না নব চন্দ্রের আবির্ভাব ?—আলোচ্য অংশে অল্প নায়িকার সন্তোগচিহ্নধারী কৃষ্ণে ও সন্ধ্যায় চমৎকার ‘সন্দেহ’ সৃষ্টি হইয়াছে।

[গ] সমরে কে রে কাল কামিনী ?

সুধাংসুধা কি শ্রমজবিন্দু,

শ্রীমুখ না কি এ শারদ ইন্দু ?

—রামপ্রসাদ

—এখানে দুইটি সন্দেহ অলঙ্কার রহিয়াছে। মাযের রণরঙ্গিনী মূর্তি, মুখে শ্রমজনিত স্বেদ ; কবির মনে সংশয় জাগিয়াছে, ইহা কি ‘শ্রমজবিন্দু’, না সুধাংসুধা ? (২) শ্রামামাযের বদনখানিতেও সংশয়—‘একি শ্রীমুখ, না শারদ-ইন্দু’ ?

[ঘ] কুঞ্জের দ্বারে কে ওই দাঁড়োয় ? ওকি বারিধর কি গিরিধর ?

ওকি নবীন মেঘের উদয় হল, না কি মদনমোহন ঘরে এল ?

—কৃষ্ণকমল গোস্বামী

অপহুতি

উপমেয়কে (প্রকৃতকে) নিষেধ বা অস্বীকার করিয়া যদি উপমানের (অপ্রকৃতের) স্থাপন হয়, তাহা হইলে **অপহুতি** অলঙ্কার হইয়া থাকে। সাহিত্যদর্পণে বলা হইয়াছে, ‘প্রকৃতঃ প্রতিষিধ্যান্ন-স্থাপনং স্তাদপহুতিঃ’।

‘অপহুতি’ শব্দটির অর্থ—গোপন বা অস্বীকার : এই অলঙ্কারে উপমেয় অস্বীকৃত হয় এবং তাহার স্থলে উপমানের স্থাপনা হয়। রূপকালঙ্কারে যেমন উপমেয় ও উপমানের অভেদ-প্রতীতি হয়, অপহুতিতে তাহা হয় না। এখানে উপমেয় ও উপমান ভিন্ন এবং ভিন্ন অবস্থাতেই উপমেয়কে অপহুব করিয়া উপমানের প্রতিষ্ঠা হইয়া থাকে। দণ্ড্যাচার্য্য বলেন, ‘অপহুতিরপহুত্যা কিস্বিদন্ত্যর্থদর্শনম্’—যেখানে বর্ণনীয় বিষয়ের গুণক্রিয়াদিক্রপ ধর্ম্মের অসত্য প্রতিপাদনপূর্ব্বক অপ্রস্তুত বিষয়ের সত্যতা প্রতিপাদিত হয়, সেইখানে হয় অপহুতি অলঙ্কার। যেমন, কবি মুখই দেখিতেছেন, কিন্তু তাহাকে অপহুব করিয়া বলা হইল, ‘এতো মুখ নয়, এ যে চাঁদ’। ইহাই অপহুতি অলঙ্কার।

অপহুতি অলঙ্কারে ‘না’, ‘নয়’, ‘ছল’, ‘বাজ’ প্রভৃতি অপহুব-বাচক শব্দদ্বারা উপমেয়কে গোপন করা হয়। যেমন,

[ক] নীলাকাশ নহে, দেখিতেছ যাহা সাগরের নীলজল,

ও নহে তারকা, জলধির বুকে ফেনারাশি উজ্জ্বল।

এই দৃষ্টান্তটি সাহিত্যদর্পণোক্ত **অপহুতির** উদাহরণের প্রথমংশের মুক্তান্তবাদ। এখানে উপমেয় ‘আকাশ’, ‘তারকা’—উপমান ‘সাগর’, ‘জল’, ‘ফেনা’।

[খ] গৈরিক হেরি বৈরি করি মানসি উরপর যাবক ভাণে।

ফাগুন্ড বিন্দু ইন্দুমুখি নিন্দসি সিন্দূর করি অহুমানো ॥

—গোবিন্দদাস কবিরাজ

—কৃষ্ণ অঙ্গে ভোগচিহ্ন ধারণ করিয়া রাধিকার কুঞ্জে আসিলে, রাধিকা অনুরোগ করিয়াছিলেন, তোমার বক্ষে ‘যাবক’ (আলতা), অঙ্গে ‘সিন্দূর’ দেখিতেছি কেন?—কৃষ্ণ ইহাদিগকে অপহুব করিয়া উত্তর দিতেছেন, গৈরিক দেখিয়া তুমি আলতা মনে করিতেছ, আবির (ফাগু) দেখিয়া তুমি সিন্দূর অহুমান করিতেছ। কৃষ্ণের বক্তব্য এই যে, ইহা আলতা নয়, গৈরিক—সিন্দূর নয় আবির। অলঙ্কার অপহুতি।

[গ] ভাবুক স্বভাবে ভাবে কোরে অমুরাগ ।

বলে, ও যে রাক্ষা নয়, নয়নের রাগ ॥

—ঈশ্বর গুপ্ত

—আনারসের গায়ে রক্তাভ চোখের মত গোল দাগ থাকে, এখানে সেই ‘রাঙা’ রঙকে (প্রকৃতকে) অপহুব করিয়া অপ্রকৃত ‘নয়নরাগ’-এর প্রতিষ্ঠা হইয়াছে ।

[ঘ] কে বলে শিশিরজল ? প্রেমঅশ্রু অবিরল ।

বিহারীলাল

—কবি ‘শিশিরজল’ই দেখিতেছেন, কিন্তু তাহাকে অপহুব করিয়া বলিতেছেন, ইহা ‘প্রেমশ্রু’ ।

[ঙ] বুষ্টিছেলৈ কাঁদিল গগন মধুসূদন ।

[চ] দিগঙ্গনা কুতূহলে সমীর হিলোলছেলে

বরষে মন্দার ধারা আবারি গগন ।

—বিহারীলাল

[ছ] দেবতা আশিস ছলে বরষে শিশিব ।

— অক্ষয় বড়াল

[জ] ধূম নয়, সে যে অলি-লাঙ্কন কাঞ্চন মল্লিকা ।

—মোহিতলাল

[ঝ] তারপর হঠাৎ একদিন সে দেখলে বকের পাতি পদ্মফুলের

মালার ছলে স্নন্দন হয়ে মেঘের বুক থেকে মাটির বুকে নেমে এসেছে ।

—অবনীন্দ্রনাথ

নিশ্চয়

উপমানকে নিষিদ্ধ করিয়া উপমেয়ের স্থাপনা হইলে নিশ্চয় অলঙ্কার হয় ; ‘অনুঘ্নিষিধ্য প্রকৃত-স্থাপনং নিশ্চয়ঃ’ (সাহিত্যদর্পণ) । নিশ্চয় অলঙ্কার অপহুতির ঠিক বিপরীত । অপহুতিতে উপমেয়ের অপহুব, উপমানের প্রতিষ্ঠা—আর নিশ্চয় অলঙ্কারে উপমানকে নিষেধ করিয়া উপমেয়ের প্রতিষ্ঠা । যেমন,

মুখ নয়, চাঁদ ; হাসি নয়, জ্যোৎস্না (অপহুতি)

চাঁদ নয়, মুখ , জ্যোৎস্না নয়, হাসি (নিশ্চয়)

উপমেয়-উপমান ভাব না থাকিলে ‘নিশ্চয়’ অলঙ্কার হয় না : ‘এতো মালা নয়, এযে তোমার তরবারি’—ইহা ‘নিশ্চয়’ অলঙ্কার হয় নাই, কারণ ‘মালা’ ও ‘তরবারি’তে সাদৃশ্য নাই । তেমনই,—‘যে বুদ্ধিকে আমি দৈববাণীর মত অনুসরণ করে এসেছি—সে বর নয়, অভিশাপ ; সে সজীব মূর্তি নয়, কঙ্কাল’ (দ্বিজেন্দ্রলাল)—এখানেও ‘নিশ্চয়’ অলঙ্কার নাই । সাদৃশ্যহেতু

অপহুতিতে যে উপমেয়কে উপমান বলিয়া প্রতীতি হইয়াছিল, তাহা নিরসন করিয়া পুনরায় উপমেয়ের নিশ্চয় প্রতীতিই নিশ্চয় অলঙ্কার। যথা,—

[ক] কতিহঁ মদন তহু দহসি হামারি।

হাম নহঁ শঙ্কর হঁ বর নারী ॥

নহি জটা, ইহ বেণী বিভঙ্গ।

মালতীমাল শিরে, নহে গঙ্গ।

মোতিমবদ্ধ মৌলি, নহ ইন্দু।

ভালে নয়ন নহ, সিন্দূর বিন্দু ॥

কণ্ঠে গরল নহ, মৃগমদ সার।

নহ ফণিরাজ উরে, মণিহার ॥

—বিজাপতি

—কৃষ্ণবিরহে শ্রীমতী রাধিকা আজ মদন-পীড়নে অস্থির : তাই মদনের প্রতি এই উক্তি—মদন তুল করিয়াছে, শঙ্কর-জ্ঞানে রাধাকে আক্রমণ করিয়াছে। মদনের দৃঢ় প্রতীতির জ্ঞাত রাধিকা ‘নিশ্চয়’ প্রয়োগ করিতেছেন, আমি শঙ্কর নহি, আমি বরাদনা (রাধা), মদন যাহাকে জটা, গঙ্গা, চন্দ্র, নয়ন, কণ্ঠগরল ও ফণী বলিয়া মনে করিতেছে তাহা যথাক্রমে রাধার, বেণী, মালতীমালা, মতি, সিন্দূর, মৃগমদ ও মণিহার। উপমানগুলিকে নিবেধ করিয়া উপমেয়ের সত্যতা প্রতিষ্ঠায় ইহা ‘নিশ্চয়’ অলঙ্কার হইয়াছে।

[খ]

কাঁপিছে এ পুরী

রক্ষাবীরপদতরে, নহে ভূকম্পনে !

কালাগ্নিসম্ভবা বিভা নহে যা দেখিছ

গগনে, বৈদেহীনাথ, স্বর্ণবর্ণ আভা

অস্ত্রাদির তেজঃ সহ মিশি উজলিছে

দশদিশ।

—মধুসূদন

[গ] অসীম নীরদ নয়, ওই গিরি হিমালয়

—বিহারীলাল

[ঘ] ছেয়ের ভিতর থেকে শরীর লুকায়ে রেখে

চুপি দিয়ে চেয়ে আছে সরলা স্নন্দরী !

গগনের পূর্ণশশী ভূতলে পড়েনি খসি

ফোটেনি কুমুদ নীল জল পরিহারি। —গোবিন্দচন্দ্র দাস

—উপমান দুইটি, (১) পূর্ণশশী, (২) কুমুদ : ইহাদিগকে নিবেধ করিয়া উপমেয় ‘স্নন্দরী বালা’র প্রতিষ্ঠা করা হইয়াছে। উপমেয়টিই সত্য—অতএব অলঙ্কার ‘নিশ্চয়’।

[ঙ] ছেলেবেলায় অঙ্ককার রাত্রে ঠাকুবমার বুকের ভিতর ঢুকিয়া
গল্প শুনিলাম 'সাতশ' রাক্ষসী মৃত্যু যন্ত্রণায় চীৎকার করিতে
করিতে পদভরে সমস্ত পৃথিবী মাড়াইয়া-গুড়াইয়া ছুটিয়া আসিয়াছিল,
এ-ও যেন তেমনি . তবে বাক্সী 'সাতশ' নয়, 'শতকোটি' : উন্নত
কোলাহলে এদিকেই ছুটিয়া আসিতেছে। আসিয়াও পড়িল।
রাক্ষসী নয়,—সাইক্লোন। —শরৎচন্দ্র

—কথশিল্পী শরৎচন্দ্রের 'সমুদ্রবক্ষে সাইক্লোন'—এর বর্ণনা : 'সাতশ'কে
নিষেধ কবিয়া 'শতকোটি' (অসংখ্য) এবং 'বাক্সী'কে নিষেধ কবিয়া প্রকৃত
'সাইক্লোন'কে প্রতিষ্ঠা কবায এই অংশে চমৎকারণ নিশ্চয় অলঙ্কার সৃষ্টি
হইয়াছে।

ব্রান্তিমান

সাদৃশ্যহেতু কোন বস্তুকে অন্য বস্তু বলিয়া যদি ভ্রম হয় এবং সেই ব্রান্তি যদি
কবি-কল্পনা দ্বারা চমৎকারিত্ব লাভ কবে, তাহা হইলে **ব্রান্তিমান** অলঙ্কার হয়।
সাহিত্যদর্পণে বলা হইয়াছে, 'সাম্যাদতস্মিংশ্চদবুদ্ধিব্রান্তিমান্ প্রতিভোখিতা।'।
'অতস্মিংশ্চদবুদ্ধি' মানে, অতথাত্তবস্তুতে তথাত্ত বস্তুব ভ্রম, যেমন সাদৃশ্য
হেতু 'আঁখিতে পদ্মভ্রম' : এই যে ভ্রম, ইহা বাস্তবিক ভ্রম হইলে চমৎকারিত্ব
থাকে না, তাহা বলা হইয়াছে 'প্রতিভোখিতা'—কবি-প্রতিভায উখিত অর্থাৎ
কবির 'অপূর্ব বস্তু নির্মাণ ক্ষমা প্রজ্ঞার স্পর্শে চমৎকার। এই জন্যই 'গুক্তিতে
রক্তভ্রম' কিংবা 'রজ্জুতে সর্পভ্রম'—ব্রান্তিমান অলঙ্কার নয় কারণ ইহা
সাধারণ ভ্রম। কেহ কেহ কাশীরাম দাসবর্ণিত মহাভাবতের সভাপর্কে
দুর্যোধনের নিম্নলিখিত বিচিত্র ভ্রমকে ব্রান্তিমান বলিয়াছেন,

নির্মল নিবাত হৃদ তাহে অন্তপম।

জল দেখি কুরুবাজে হৈল কাঁচ ভ্রম ॥

সত্ৰমে সঞ্চাবি পদ দিল তত্পব।

অমনি পড়িল গিয়া সবসি ভিতর ॥

—কিন্তু ইহা অলঙ্কার হয় নাই : দুর্যোধনের ব্রান্তি বিচিত্র হইলেও,
বাস্তবিক : তেমনই উন্নতজনের ব্রান্তি বা স্বপ্নে ব্রান্তি কিংবা নেশামত্ত-জনের
ব্রান্তিও ব্রান্তিমান অলঙ্কারের পর্যায়ে পড়ে না। চন্দ্রশেখর উপন্যাসে শৈবলিনীর

ব্রাস্তি, কিংবা আফিংখোর কমলাকাস্তের ব্রাস্তি কিংবা উম্মাদ গোবিন্দলালের—‘সেই উচ্চানে বসিয়া প্রত্যেক বৃক্ষকে ভ্রমর বলিয়া মনে হইতে লাগিল ; প্রত্যেক বৃক্ষচ্ছায়ায় রোহিণী বসিয়া আছে দেখিতে লাগিলেন’—ইত্যাদি ভ্রমণ ব্রাস্তিমান অলঙ্কার নয়। অলঙ্কার তখনই হইবে, যখন অতিশয় সাদৃশ্য-বশতঃ বর্ণনীয় বস্তুকে অন্য বস্তু বলিয়া ভ্রম হইবে এবং তাহা দ্বারা সৌন্দর্য্য সৃষ্ট হইবে। যেমন,

[ক] দেখিতে বদন মোহিত মদন নাসাতে ঢুলিছে ঢুল।

সুবিশাল আঁখি মানস ভাবিয়া ছুটিছে মরালকুল ॥

আঁখিতারা দুটি বিরলে বসিয়া সৃজন করেছে বিধি।

নীলপদ্ম ভাবি লুবধ ভ্রমরা ছুটিতেছে নিরবধি ॥

—চণ্ডীদাস

- মরাল রাধিকার ‘আঁখি’কে মানস সরোবর ভাবিয়া সেইদিকে ছুটিতেছে, আর ভ্রমর সেই আঁখিকে নীলপদ্ম ভাবিয়া লুক্ক হইয়া তাহার প্রতি ধাবিত হইতেছে। চোখের সঙ্গে ‘মানস সরোবর’ অথবা ‘নীলপদ্মে’র সাদৃশ্য এখানে ব্রাস্তির কারণ, অথচ চোখ সত্যই মানস-সরোবর কিংবা নীলপদ্ম নয়। এই যে চমৎকার ব্রাস্তি—ইহাই ব্রাস্তিমান অলঙ্কার।

[খ] নিদ্রায় আকুল রামা হন অচেতন।

চরণ-পঙ্কজ ভ্রমে ধায় অলিগণ ॥

—কবিকঙ্কণ

[গ] কুসুমিত কাননে শেজ বিছায়।

নিজ তন্তু ছা হেবি নিবধতি রাই ॥

নাগর ভরমে আদর বহু করই।

—চন্দ্রশেখর

—কুসুমিত কাননে শয্যা পাতিয়া রাধিকা নিজের তন্তু ছা (তন্তু ছায়াখানি) শয্যার উপরে দেখিয়া এক দৃষ্টিতে তাহা নিরীক্ষণ করিতে লাগিলেন। ছায়াতে নাগর-ব্রাস্তি জন্মিল, কারণ কৃষ্ণ কালো, ছায়াও কালো। ব্রাস্তিবশে তিনি ছায়াকেই আদর করিতে লাগিলেন। কবি-কল্পনায় রাধার এই ব্রাস্তি চমৎকার হইয়া উঠিয়াছে। অলঙ্কার ব্রাস্তিমান।

[ঘ] পদকর্তা শশিশেখরের ‘আজু অদ্ভুত তিমির রঙ্গ’ পদখানিতেও

চমৎকার ব্রাস্তিমান অলঙ্কার সৃষ্টি করা হইয়াছে : তিমিবধন

রঞ্জনীতে নীলবসনে মুখ ঢাকিয়া রাধিকা অভিসারে যাত্রা করিয়াছেন,

কখন অসাবধানতাবশে মুখের বসন খসিয়া পড়িয়াছে : রাধার

মুখখানিকে চাঁদ ভাবিয়া চকোরের ব্রাস্তি জন্মিয়াছে—

মুখমণ্ডল শশী উজ্জোর

হেরি ধায়ল তঁহি চকোর

উড়িয়া পড়ে হই বিভোর

চাহে পীযুষ দানরে ।

—শশিশেখর

[ঙ] কেরে নব নীল কমল-কলিকাবলি,

অঙ্গুলি দংশন করিছে অলি

নখচক্রে চকোরগণ করিছে অধরাপর্ণ

পূর্ণ শশধর বলি ।

ভ্রমব চকোরে লাগিল বিবাদ

এ কহে নীলকমল, ও কহে চাঁদ

দৌহে দৌহ করতহি নাদ

চিচিকি গুন্‌গুন্‌ কবিয়ে ধ্বনি ।

—বামপ্রসাদ

—মাযেব পদতল আজ ভ্রমব আব চকোবেব ভ্রাস্তি সৃষ্টি করিয়াছে ।

ভ্রমর বলে, এ নীলকমল, চকোব বলে, এ চাঁদ । ভ্রাস্তিবশেই তাহাদের
দ্বন্দ্ব । অলঙ্কার ভ্রাস্তিমান ।

[চ]

শোভিল আকাশে

দেবযান , সচকিতে জগত জাগিল।

ভাবি রবিদেব বুঝি উদয়-অচলে

উদিল! ডাকিল ফিঙা , আর পাখী যত

পৃথিল নিকুঞ্জ পুঞ্জ প্রভাতী সঙ্গীতে !

মধুসূদন

প্রতিবস্তুপমা (প্রতিবস্তু + উপমা)

আমরা পূর্বে বস্তু-প্রতিবস্তুভাবেব উপমার বিষয় আলোচনা করিয়াছি ।
তাহাতে দেখানো হইয়াছে যে উপমেয় ও উপমানের সাধারণ ধর্ম যদি দুইটি
সমার্থক শব্দে প্রকাশিত হয়, তাহা হইলে তাহারা হয় বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন ।
যেমন,

দীপ্তিহেতু শোভে যথা মধ্যাহ্ন ভাস্কর

পৃষ্ঠে তুণ বিরাজিছে তথা বীরবর ।

— এখানে উপমাটি দুই বাক্যের হইলেও ‘যথা তথা’ দ্বারা সংযুক্ত হওয়ায়
এক বাক্যেই পবিত্র হইয়াছে । উপমেয় ‘বীরবর’, উপমান ‘ভাস্কর’ :

ইহাদের সাধারণ ধর্ম যথাক্রমে ‘বিরাজিছে’ ও ‘শোভে’ : সাধারণ ধর্ম দুইটি—দুইটি পৃথক শব্দে প্রকাশিত হইলেও, সমার্থক : অতএব ইহারা বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন। উপমাটিও বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের উপমা।

বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের উপমাই ‘প্রতিবস্তুপমায়’ পরিণত হয়, যখন সাদৃশ্য-বোধক পদটি লুপ্ত থাকে। সাদৃশ্য-বোধক পদ লুপ্ত হওয়ায় উপমেয় ও উপমান পৃথক দুইটি বাক্যে অবস্থান করে এবং বাক্যদ্বয়ের সাদৃশ্যটি হয় প্রতীয়মান। বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের সাধারণ ধর্ম দুইটিই বাক্যার্থের সাদৃশ্য সূচনা করে। ইহাই প্রতিবস্তুপমা : ‘প্রতিবস্তু—প্রত্যর্থম্, উপমা যন্তাঃ তথাভূতা সা প্রতিবস্তুপমা’ (জীবানন্দ বিদ্যাসাগরকৃত সাহিত্য দর্পণের টীকা)। এইভাবে উপরের উদাহরণটি প্রতিবস্তুপমায় হয়,

দীপ্তিহেতু শোভে ওই মধ্যাহ্ন-ভাস্কর

পৃষ্ঠে তুণ বিরাজিছে আহা! বীরবর।

সাহিত্যদর্পণে প্রতিবস্তুপমা’র নির্বচনটি এইরূপ :—

প্রতিবস্তুপমা সা স্যাদ্ধাক্যযোগ্যস্য সাম্যযোগে।

একোহপি ধর্মঃ সামান্যো যত্র নির্দিষ্টতে পৃথক্ ॥

—দুইটি বাক্যের সাদৃশ্য প্রতীয়মান উপমেয়-উপমান ভাবের হইলে (বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন হইলে) এবং তাহাদের সাধারণ ধর্ম একরূপ অথবা এক হইয়াও ভিন্নরূপে নির্দেশিত হইলে **প্রতিবস্তুপমা** হয়।

প্রতিবস্তুপমার প্রধান লক্ষণ (১) ইহাতে উপমেয় ও উপমান দুইটি পৃথক বাক্যে অবস্থান করে, (২) সাদৃশ্য-বোধক পদটি উহা থাকে, (৩) সাধারণ ধর্ম **দুইটি** হয় : কখনও শব্দ দুইটি একরূপ, কখনও বা এক পর্যায়ে সমার্থক দুইটি ভিন্ন শব্দ এবং (৪) উপমেয় ও উপমানের সাদৃশ্য দুই বাক্যের অর্থগত সাদৃশ্য হইতে প্রতীয়মান হয়। যেমন,—

[ক] অরসজ্জ কাক চুষে জ্ঞান নিষফলে।

রসজ্জ কোকিল খায় প্রেমাম্র মুকুলে ॥

অভাগিয়া জ্ঞানী আশ্বাদয়ে তত্ত্বজ্ঞান।

রুষ প্রেমামৃত পান করে ভাগ্যবান ॥

—কৃষ্ণদাস কবিরাজ

এখানে দুইটি প্রতিবস্তুপমার সমাবেশ হইয়াছে : (১) অরসজ্জ কাক চুষে জ্ঞান নিষফলে · অভাগিয়া জ্ঞানী আশ্বাদয়ে তত্ত্বজ্ঞান (২) রসজ্জ কোকিল খায় প্রেমাম্র মুকুলে · রুষ প্রেমামৃত পান করে ভাগ্যবান। প্রথম উপমায় ‘জ্ঞানী’ উপমেয়, ‘কাক’ উপমান সাধারণ ধর্ম

‘আত্মদয়ে’ ও ‘চুষে’—একার্থবোধক অর্থাৎ বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন।
 দ্বিতীয় উপমায় ‘ভাগ্যবান’ উপমেয়, ‘কোকিল’ উপমান, সাধারণ ধর্ম
 ‘পান করে’ ও ‘খায়’ সমার্থক অর্থাৎ বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবাপন্ন। উভয়
 স্থলেই সাদৃশ্য-বোধক পদ উহ। অতএব অলঙ্কার প্রতিবস্তুপমা।

[খ] চারিদিকে **সখীদল** যত
বিরলবদন, মরি সুন্দরীর শোকে !
 কে না জানে **ফুলকুল** বিরস বদন।
 মধুর বিরহে যবে তাপে বনস্থলী। —মধুসূদন

[গ] জল অস্থির, কিন্তু নদী অস্থির নহে, নিস্তরঙ্গ। লাবণ্য চঞ্চল
 কিন্তু সে লাবণ্যময়ী চঞ্চলা নহে— নির্বিকার। —বঙ্কিমচন্দ্র
 প্রতিবস্তুপমাতেও এক উপমেয় বাক্যের সহিত একাধিক উপমান-
 বাক্যের অর্থগত সাদৃশ্য সূচিত হইতে পারে : সে স্থলে প্রতিবস্তুপমাটি হয়
মালা প্রতিবস্তুপমা। যেমন,

[ঘ] জীবন-উজানে তোর যৌবন কুসুম-ভাতি
 কতদিন রবে ?
 নীরবিন্দু দুর্বাদলে নিত্য কিরে বলমলে ?
 কে না জানে অম্মুবিষ অম্মুখে সত্য পাতি ? —মধুসূদন

[ঙ] সেইদিন ফুলবনে **কহিল** সঙ্গিনীগণে
 আপনার **মন-অভিলাষ**। ..
 নিরখিয়ে নীরধর চাতকীর মনোহর
 গুপ্ত কভু রাখে কি উল্লাস ?
 ফুল ফুল দৃষ্টি করি কতক্ষণ মধুকরী
 গুঞ্জরণে থাকে বা বিরত ?
 নিজদলে চারুস্বরে মধুময় গান করে
প্রকাশ করয়ে মনোগত। —রঙ্গলাল

—কর্মদেবী (উহ) নায়ক ‘সাধু’কে দেখিয়া মুগ্ধ হইয়া সঙ্গিনীদের
 নিকট তাহার মনের কথা প্রকাশ করিলেন—‘কহিল মন-অভিলাষ’
 (সাধারণ ধর্ম) : (১) মেঘ দেখিয়া চাতকী কি উল্লাস গুপ্ত রাখে ?—
 রাখে না ; (২) ফুলফুল দেখিয়া মধুকরী গুঞ্জন করিতে বিরত থাকে

না, তাহার মনোগত ভাব প্রকাশ করে—‘প্রকাশ করয়ে মনোগত’।

সাদৃশ্য বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের : অলঙ্কার মালা প্রতিবস্তু পমা।

[চ] বালকের ক্ষুদ্র প্রাণ গেল মিশাইয়া

সেই প্রকৃতির সনে : মিশিল তুষার

অনন্ত সলিলে ; গীত, যন্ত্রের স্রুতানে

হইল মধুর লয়।

—নবীনচন্দ্র সেন

দৃষ্টান্ত

আচার্য্য দণ্ডী ‘দৃষ্টান্ত’ নামে কোন পৃথক্ অলঙ্কারের উল্লেখ করেন নাই। প্রতিবস্তু পমাকে তিনি ‘বাক্যাখোপমা’র অন্তর্ভুক্ত ধরিয়া ইহার একটি ব্যাপক সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন। তাঁহার মতে, প্রতিপাত্ত কোন বস্তুকে গ্রহণ করিয়া তাহার সমান ধর্মের অন্তরূপ অল্প অপ্রস্তুত বিষয়ের উপস্থাপন হইয়া বাক্যার্থের মধ্যে সাম্যপ্রতীতি হইলে প্রতিবস্তু পমা হয়।

দণ্ডীচার্য্য উল্লিখিত ‘সাম্যপ্রতীতি’ কথাটি ইঙ্গিতগত : ইহাতে সাদৃশ্য-বোধক পদ থাকে না, সাদৃশ্যটি ব্যঞ্জনায়া অন্তর্মান করিয়া লইতে হয়। বাক্যার্থ-গত এই সাদৃশ্য প্রস্তুতের সমান ধর্মের অন্তরূপ উপমান বাক্যের সমানধর্ম হইতে প্রতীত হয়। এই সমানধর্ম একার্থক শব্দে বা ভিন্নার্থক শব্দ দ্বারা প্রকাশ পাইতে পারে।

পরবর্তী আলঙ্কারিকগণ সেখানে এই ধরণের উপমার দুইটি ভেদ স্বীকার করিয়া লইলেন। তাঁহারা বলিলেন, ‘বাক্যয়োরেকসামান্তে প্রতিবস্তু পমা মতা’—যেখানে উপমেয় ও উপমানের এক সমান ধর্ম পৃথক শব্দ দ্বারা নির্দেশিত হয়, তাহা প্রতিবস্তু পমা। কিন্তু যেখানে সমানধর্ম এক নয়, শব্দ ও অর্থ দুইই পৃথক, সাদৃশ্য সম্পূর্ণরূপে প্রতীয়মান—তাহা **দৃষ্টান্ত** অলঙ্কার। সমান-ধর্মের এইরূপ ভাবে তাঁহারা বলিলেন **বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাব** : ‘ভিন্নে বিশ্বানুবিশ্বত্ম’—দুই বাক্যগত সাধারণ ধর্ম ভিন্ন হইলে তাহাদের সাদৃশ্য হয় বিশ্বের প্রতিবিশ্ব ভাবের (‘বিশ্বস্ত প্রতিবিশ্বনং প্রশিধানগম্যাসাম্যত্ম’) : উপমেয়ের সাধারণ ধর্মকে যদি বলা যায় বিশ্ব, তবে উপমানের সাধারণ ধর্ম

তাহার প্রতিবিম্ব : এ যেন ছায়ার ছায়া । তাহা হইতেই জন্মে প্রণিধানগম্য
সাদৃশ্যবোধ : যেমন,

আমাদের প্রাপ্তি কেহ ছাড়ায় না ।

আমরা শাঁকের করাত, যেতেও কাটি আসতেও কাটি । —টেকচাঁদ

- বাবুরামের বাড়ীতে ব্রাহ্মণদের মন্তব্য : ব্রাহ্মণের ‘প্রাপ্তি কেহ ছাড়ায় না’
—ইহাই প্রস্তাবিত বিষয় : ‘প্রাপ্তি’ উপমেয়, তাহার ধর্ম ‘কেহ ছাড়ায় না’ ;
দ্বিতীয় বাক্যটি উপমান-বাক্য—‘শাঁকের করাত’ উপমান, ‘যেতে
কাটা আসতে কাটা’ তাহার ধর্ম । উপমেয় বাক্যের সাধারণ ধর্ম ও উপমান
বাক্যের সাধারণধর্ম এক নয় : তাহাদের সাদৃশ্য প্রণিধানগম্য । শাঁকের করাত
আসিতে যাইতে কাটে ; জন্ম উপলক্ষ্যেই হউক অথবা মৃত্যু উপলক্ষ্যেই হউক
সকল অবস্থাতেই ব্রাহ্মণের ‘প্রাপ্তি’ হইয়া থাকে । এইখানেই ধর্ম দুইটির
সাদৃশ্য । ইহাই ‘বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাব’ ।

এইবার আমরা দৃষ্টান্ত অলঙ্কারের সংজ্ঞা নির্দেশ করিতেছি । আচার্য্য
বিশ্বনাথ বলেন, ‘দৃষ্টান্তস্ত সধর্ম্মস্য বস্তুনঃ প্রতিবিশ্বনম্’—সমানধর্ম্মবৎ বিষয়ের
প্রতিবিশ্বন অর্থাৎ প্রণিধানগম্য সাম্যই দৃষ্টান্ত । দুইটি বাক্যের গুণক্রিয়াদি
ধর্ম্ম এক না হইয়াও যদি ভাবসাদৃশ্য সূচনা করে এবং তাহাতে যদি সাদৃশ্য-
বোধক পদ উহা থাকে তাহা হইলে দৃষ্টান্ত অলঙ্কার হয় । এখানে উপমেয় ও
উপমান এবং তাহাদের সামান্য ধর্ম্মের সাদৃশ্য বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবের অর্থাৎ
সাদৃশ্য অন্তর্মান-গম্য । যথা,—

[ক] বুঝি না, তবুও কবির কাব্য সূধা বরিষয় কর্ণে,

পাই না গন্ধ তথাপি মালতী দৃষ্টি যে হরে বর্ণে ।

—কবির কাব্যের অর্থবোধ না হইলেও, তাহা কর্ণে সূধা বর্ষণ করে —
ইহা প্রস্তাবিত বাক্য ; ইহার সাধারণ ধর্ম্ম ‘সূধা বরিষয় কর্ণে : পরবর্তী বাক্যের
অর্থ মালতীর গন্ধ না পাওয়া গেলেও তাহার বর্ণ ‘দৃষ্টি যে হরে বর্ণে’
(সাধারণ ধর্ম্ম) । দ্বিতীয় বাক্যের সাধারণ ধর্ম্ম প্রস্তাবিত বাক্যের সাধারণ
ধর্ম্মের প্রতিবিশ্বন মাত্র, তাহাদের সাদৃশ্য প্রণিধানগম্য । অলঙ্কার দৃষ্টান্ত ।

[খ] পুঁথি পাঠ করে শিশু নাহি তাষ মন

কেমনে পাইবে সেই জ্ঞানরূপ ধন ?

প্রদীপে না তেল দিয়া বাতি যদি জালো

কোথায় প্রতিভা তার, কোথা তার আলো ? —ঈশ্বর গুপ্ত

—মনঃ সংযোগ না করিয়া যদি শিশু পুঁথি পাঠ করে, তবে সে জ্ঞানরূপ ধন পায় না ; প্রদীপে তেল-সংযোগ না করিয়া প্রদীপ জ্বলাইলে, তাহাতেই প্রতিভা (প্রভা) হয় না । উপমাটি বাক্যার্থগত এবং বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব ভাবাপন্ন : অলঙ্কার দৃষ্টান্ত ।

[গ]

হায নাথ গহন কাননে

ব্রততী বাধিলে সাধে করি-পদ, যদি

তার রঙ্গরসে মনঃ না দিয়া, মাতঙ্গ

যায চলি, তবু তারে রাখে পদাশ্রয়ে

যুথনাথ । তবে কেন তুমি গুণনিধি

তাজ কিঙ্করীরে আজি ?

—মধুসূদন

—প্রমোদ-কানন ত্যাগ করিয়া লঙ্কায় গমনোচ্চত মেঘনাদ-মাতঙ্গের প্রতি প্রমীলা-ব্রততীর উক্তি । এখানে প্রস্তাবিত বাক্যটি পরে রহিয়াছে : প্রথম দীর্ঘ বাক্যটি উপমান বাক্য । বাক্যদ্বয়ের সাদৃশ্য প্রণিধানগম্য ।

[ঘ] যে সংসারের গিন্নী গিন্নীপনা জানে, সে সংসারে কাহারও

মনঃপীড়া থাকে না । মাঝিতে হাল ধরিতে জানিলে নৌকার

ভয় কি ?

—বঙ্কিমচন্দ্র (দেবী চৌধুরাণী)

[ঙ]

রষেছে দুর্জয় শক্তি

এ হৃদয় মাঝে ; প্রেমের আকারে তাহা

দিয়েছি তোমাবে । বজ্রাঘ্নরে করিয়াছি

বিদ্যাতের মালা

—রবীন্দ্রনাথ

নিদর্শনা

সম্ভব বা অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ যেখানে দুইটি বস্তুর মধ্যে বিশ্ব-প্রতিবিশ্বভাবে প্রতীয়মান সাদৃশ্য সূচনা করে, সেখানে নিদর্শনা অলঙ্কার হয় ।^১

নিদর্শনা অলঙ্কারের ফলশ্রুতি সাদৃশ্য-বোধ : প্রণিধানগম্য বিশ্ব-প্রতিবিশ্ব-ভাবে সাদৃশ্য ব্যঞ্জিত করাই নিদর্শনার কাজ । এই সাদৃশ্য-বোধ আসে সম্ভব বা অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ হইতে । ‘বস্তু-সম্বন্ধ’ মানে উপমেয় ও উপমানের

১ সম্ভবন্ বস্তুসম্বন্ধোঃ সম্ভবন্ বাহপি কৃত্রিচৈ ।

যত্র বিশ্বাত্তবিশ্বত্বং বোধয়েৎ সা নিদর্শনা ॥

সম্পর্ক। এই সম্পর্ক অল্পমানে বাস্তবিক হইলে হয়—সম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ এবং অবাস্তবিক হইলে হয়—অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ।

সম্ভব বস্তু-সম্বন্ধের নিদর্শনার দৃষ্টান্ত সাহিত্যে বেশি দেখা যায় না। প্রাচীনকাল হইতে একটিমাত্র উদাহরণই কিছুটা অদলবদল করিয়া আলঙ্কারিকগণ ব্যবহার করিয়া আসিতেছেন। আমরাও অনুরূপ একটি উদাহরণ দিতেছি,—

‘চিরস্থায়ী কিছু নয়’—মানুষে বলিয়া

সূর্য্যদেব অন্তাচলে পড়েন ঢলিয়া।

—অচেতন সূর্য্যের পক্ষে কিছু বলা অসম্ভব, কিন্তু তাহার ‘অন্তগমন’ কার্য্যটি দ্বারা ‘কিছুই চিরস্থায়ী নয়’—ইহার জ্যোতনা সম্ভব। ইহা দ্বারা—সূর্য্য যেমন অচিরস্থায়ী মানুষও তেমনই নশ্বর—এই সাদৃশ্যবোধ প্রতীত হয়। ইহাই সম্ভব বস্তু-সম্বন্ধের নিদর্শনা।

অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধের নিদর্শনার দৃষ্টান্ত সাহিত্যে প্রচুর দেখা যায়। এই সম্বন্ধ নানাভাবে নির্দেশিত হয়। ‘বস্তু-সম্বন্ধ’ অর্থে উপমেয় ও উপমানের সম্পর্কই বুঝায় : সাদৃশ্যহেতু উপমেয় উপমানের অসম্ভব বা অবাস্তবিক ধর্ম্ম কল্পিত হইলেই অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ হইতে পারে। নিদর্শনা যেন অনেকটা Transference of attributes। আচার্য্য দণ্ডীও এই অর্থেই ‘নিদর্শনা’র সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন।’ তবে দণ্ডীচার্য্যের সংজ্ঞায় প্রস্তুতার্থপ্রবৃত্তির তৎসদৃশ অপ্রস্তুতার্থান্তর জ্ঞাপনই নিদর্শনা, নবীন আলঙ্কারিকগণ সেখানে বলেন ‘অসম্ভবদ্বস্ত্বসম্বন্ধোহপি যত্র সাদৃশ্যং নিদর্শয়তি সাপি নিদর্শনা’। বাঙলা সাহিত্যে এই ধবণের ‘নিদর্শনা’রই প্রয়োগ দেখা যায়। যেমন,—

[ক] শকুন্তলার অধরে নব পল্লবশোভার আবির্ভাব। —বিজয়াসাগর

—অধরে নবপল্লবশোভার আবির্ভাব হইতে পাবে না : ইহা অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ। কিন্তু নবপল্লব ঈষৎ রক্তাভ। এই প্রতীয়মান সাধারণধর্ম্মটি অধর ও নবপল্লবের মধ্যে বিশ্ব-প্রতিবিশ্বতাবের সাদৃশ্য সূচনা করিল। অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধ দ্বারা বাজনায এই সাদৃশ্য আবিষ্কৃত হইল যে, শকুন্তলার অধর নবপল্লবের ত্রায় রক্তাভ—এইরূপ শোভা ধারণ করিয়াছে। অতএব অলঙ্কার নিদর্শনা।

অন্ধ্রের অধ্যাপক শ্রীমাদ চক্রবর্তী মহাশয় বলেন, ‘হরণ বা চৌর্য্যক্রিমার দ্বারা অসম্ভব বস্তু-সম্বন্ধের নিদর্শনা সৃষ্টি এদেশের সুপ্রাচীন প্রথা।’—এই ধরনের নিদর্শনার দৃষ্টান্ত :

[খ] ‘চাঁপা কোথা হতে এনেছে হরিয়া অরুণ কিরণ কোমল করিয়া।’

—চাঁপার বর্ণ কোমল অরুণ-কিরণের মত ইহাই কল্পনা।

[গ] উঠি দেখ, শশিমুখী, কেমনে ফুটিছে

চুরি করি কাস্তি তব মঞ্জু কুঞ্জবনে

কুসুম।

—মধুসূদন

—প্রমীলার কাস্তি চুরি করিয়া কুঞ্জবনে কুসুম ফুটিতেছে : নিদর্শনার ভাবটি এই যে, প্রমীলার কাস্তির মতই ফুলের কাস্তি। উপমার বিষয় এখানে বিপরীত হইয়া গিয়াছে, অপ্রকৃত বিষয় প্রকৃত হইয়া উঠিয়াছে। সম্বন্ধ অবশ্য অসম্ভব বস্তুসম্বন্ধ।

[ঘ] সেই একটি স্নেহসিক্ত মধুর সম্বোধন প্রভাতের সমুদয় পাখীর গান লুটিয়া লইত।

—রবীন্দ্রনাথ

—‘সম্বোধন’টি পাখীর গানের মতই মধুর -ইহাই পরিকল্পিত উপমা।

নিদর্শনায় সাদৃশ্যটি বিষয়-প্রতিবিম্বভাবের হয় বলিয়া, ইহাকে ‘দৃষ্টান্ত’ অলঙ্কার বলিয়া ভ্রম হইতে পারে। কিন্তু নিদর্শনা দৃষ্টান্ত নয়। দৃষ্টান্তে উপমেয় ও উপমান দুইটি স্বতন্ত্র বাক্যে অবস্থান করে, নিদর্শনায় দুইটি বস্তুর উপমেয়-উপমান ভাব একবাক্যে প্রকট হয়। দৃষ্টান্ত অলঙ্কারে বাক্য শেষ হইলে প্রতীয়মান সাদৃশ্যের প্রতীতি হয়। নিদর্শনায় সাদৃশ্য দেখাইয়া বাক্য শেষ হয়, অর্থাৎ দৃষ্টান্তের উপমান বাক্যকে একটি বাক্যে আবৃত্তি করিয়া নিদর্শনা সার্থক হয়। যেমন,

(১) ভোগলিপ্সায় কে করে জীবন ক্ষয়!

কাঁচের মূল্যে কোন্‌জন করে কাঞ্চন বিক্রয়? (দৃষ্টান্ত)

(২) ভোগলিপ্সায় জীবন করিয়া ক্ষয়

কাঁচমূল্যে করিয়াছ কাঞ্চন বিক্রয়। (নিদর্শনা)

দৃষ্টান্তাত্মক নিদর্শনার উদাহরণ :

[ঙ] প্রেমার বিকার বর্ণিতে চাহে যেই জন,

চাঁদ ধরিতে চাহে সেই হৈয়া বামন। —কৃষ্ণদাস কবিরাজ

[চ] মা, তুমি কাঞ্চন ফেলে কাঁচে গেরো দিয়েছ, মান খুইয়ে প্রাণের

দরদ করেছ।

—গিরিশচন্দ্র

[ছ] যিনি এই স্বভাবরমণীয় তনুখানিকে হৃৎচর তপস্রায় নিযুক্ত করিতে চান, তিনি নিশ্চয় নীলোৎপল-পত্রের প্রাস্তভাগ দ্বারা শমীলতাকে ছেদন করিতে ইচ্ছা করেন।

—এই অংশটুকু কালিদাসের বিখ্যাত ‘ইদংকিলাব্যাজমনোহরংবপুঃ’—শ্লোকটির মুক্ত গচ্ছাবাদ। অলঙ্কার নিদর্শন।

[জ] চলতি পান্সী চার পয়সায় ভাড়া কবা আমার কৰ্ম নয়—একি খুতকুড়ি দিয়ে ছাতু গোলা ?
—টেকচাঁদ

সমাসোক্তি

প্রস্তুতের উপর অপ্রস্তুতের ব্যবহার আরোপিত হইলে সমাসোক্তি অলঙ্কার হয়।^১

যে বিষয়টি প্রধানভাবে বর্ণনীয় তাহাই ‘প্রস্তুত’। সমাসোক্তি অলঙ্কারে এই বর্ণনীয় বিষয়ে উপমান বস্তুর গুণক্রিয়াদি ‘ব্যবহার’ আরোপিত হয়। রূপক অলঙ্কারেও ‘আরোপ’ হয় ; সেখানে উপমান নিজের রূপে উপমেয়কে রূপিত করে। সমাসোক্তিতে মুখ্যভাবে বর্ণনীয় বিষয়ে, যাহা বর্ণনীয় নয় তাহার ‘ব্যবহার’ (অবস্থাভেদ) আরোপিত হয় : ‘ব্যবহারসমারোপো ন তু স্বরূপ-সমারোপঃ’--ইহাই সমাসোক্তির লক্ষণ।

সাধারণতঃ দেখা যায়, সমাসোক্তিতে প্রস্তুত বিষয়টি হয় কোন অচেতন পদার্থ। এই অচেতন পদার্থে (বর্ণনীয় বিষয়ে) চেতন পদার্থের গুণ-ক্রিয়াদি ব্যবহার আরোপিত হয়--ফলে অচেতন পদার্থটি দ্বারা চেতন বিষয় ব্যঞ্জিত হয়। এই দিক হইতে ইংরাজির Personification ও Pathetic fallacy (‘Attribution of human emotion to inanimate objects’)-এর সহিত সমাসোক্তির সাদৃশ্য আছে। কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, ইহা সমাসোক্তির একটি দিক মাত্র।

সমাসোক্তি অলঙ্কারে প্রস্তুত ও অপ্রস্তুত বিষয় সংক্ষেপে (=সমাসে) উক্ত হয় বলিয়া অলঙ্কারটির নাম সমাসোক্তি (‘সকুতুচ্চারণরূপ সংক্ষেপেণাবস্থায় প্রতীতিঃ সমাসোক্তিঃ’)। উদাহরণ,

১ সমাসোক্তিঃ সন্নিবৃত্ত কাব্যলিঙ্গবিশেষণৈঃ।

ব্যবহারঃ সমারোপঃ প্রস্তুতংপ্রস্তুত বস্তুনঃ ।—সাহিত্যদর্পণ

[ক] নলিনী হাসিয়ে কহিছে ভ্রমরে ।
আমার যে প্রাণধন সঁপেছি তোমারে ॥
পলক না যদি দেখি, বিরহে ঝুরয়ে আঁখি ।

হুখেতে উপজে মান, নহে সে অন্তরে ॥ —নিধুবাবু

—এখানে অচেতন ‘নলিনী’তে চেতন নায়িকার ‘ব্যবহার’ আরোপিত হইয়াছে : ভ্রমরকে প্রেমিক মনে করিয়া নলিনী যে সকল উক্তি করিতেছে তাহা সর্বত্র একটি প্রেমিকা নায়িকার উক্তি । অলঙ্কার সমাসোক্তি ।

[খ] নয়নে তব, হে রাক্ষসপুরি,
অশ্রুবিন্দু ; মুক্তকেশী শোকাবেশে তুমি ;
ভূতলে পড়িয়া হাস ! রতন মুকুট
আর রাজ আভরণ ; হে রাজসুন্দরি,
তোমার !

—মধুসূদন

—বীরবাহুর মৃত্যুর পর মেঘনাদ সেনাপতি-পদে বৃত্ত হইলে রক্ষোপুরীর উদ্দেশ্যে বন্দীদের বন্দনা ; এখানে রক্ষোপুরীতে শোকসন্তপ্তা রমণীর ব্যবহার আরোপিত হইয়াছে ।

[গ] দূরে—সুমেস্বর শিরে আসে সন্ধ্যারাগী
সুনীল বসনে ঢাকি ফুলতন্তুখানি ।

তরল গুণ্ডন-আড়ে

মুখ-শশী উকি মারে

সরমে উছলি পড়ে কত প্রেমবাণী —অক্ষয়কুমার বড়াল

—দূরে সুমেস্বর শিখরে সন্ধ্যার আবির্ভাব হইতেছে ; তাহাতে আরোপিত হইয়াছে অভিসারিকা ‘নববধূর ব্যবহার’ । রস-ব্যঞ্জনায়া সমাসোক্তিটি সার্থক হইয়া উঠিয়াছে ।

ব্যতিরেক

উপমান হইতে উপমেয়ের উৎকর্ষ বা অপকর্ষ প্রদর্শিত হইলে ব্যতিরেক অলঙ্কার হয় ।^১ আচার্য্য দণ্ডী বলেন, উপমেয় ও উপমানের বৈধর্ম্য প্রতিপাদনই (‘ভেদ কথন’) ব্যতিরেকের লক্ষণ : এই বৈধর্ম্য সাধারণ ধর্মবাচক শব্দের প্রয়োগে প্রদর্শিত হইতে পারে, অথবা সাধারণ ধর্মবাচক

শব্দের অল্পপস্থিতিতে ব্যঞ্জনায় বোধগম্য হইতে পারে। এই দিক হইতে ব্যতিরেক প্রধানতঃ দুই প্রকার : প্রথম ক্ষেত্রে উপমান হইতে উপমেয়ের বৈলক্ষণ্যের হেতুর উল্লেখ থাকে, দ্বিতীয় ক্ষেত্রে হতুটি অনুল্লিখিত থাকে, উৎকর্ষ বা অপকর্ষের ভাব ব্যঞ্জনায় বুঝিয়া লইতে হয়। যেমন,

[ক] তোমার মুখখানি চাঁদের মতই ; ভেদ এই যে, চাঁদ কলঙ্কযুক্ত
তোমার মুখ নিষ্কলঙ্ক।

—এখানে উপমান চন্দ্র হইতে উপমেয় ‘মুখ’-এর উৎকর্ষ প্রতিপাদিত হইয়াছে : উৎকর্ষের হেতুও স্পষ্ট উল্লিখিত—চাঁদ কলঙ্কযুক্ত, কিন্তু মুখ নিষ্কলঙ্ক।

[খ] গাভীর্ঘ্যে তুমি সমুদ্রতুল্য : কিন্তু সমুদ্র চঞ্চল, তুমি স্থির।

—এখানে উপমান হইতে উপমেয়ের উৎকর্ষ : উপমেয়ের স্থির গাভীর্ঘ্য, কিন্তু উপমানের গাভীর্ঘ্য অতলস্পর্শী হইলেও চঞ্চল—ইহাই উপমেয়ের উৎকর্ষের হেতু।

যেখানে ‘হেতু’ অনুল্লিখিত থাকে, সেখানে নানাভাবে উৎকর্ষ বা অপকর্ষ ব্যঞ্জিত হয়। প্রাচীন সাহিত্যাদিতে যে-কোন রূপবর্ণনায় ব্যতিরেক বাচক ‘জিনি’, ‘নিন্দি’, ‘গঞ্জি’ প্রভৃতি শব্দের প্রয়োগে ব্যতিরেক অলঙ্কার সৃষ্টি করা হইত : যেমন,

[গ] ‘চরণযুগল জিনিয়া কমল’ (চণ্ডীদাস), ‘কৃষ্ণ-অঙ্গ...ছটায় জিনে কোটান্দু চন্দন’ (কৃষ্ণদাস), ‘গতি জিনি গজরাজ, কেশরী জিনিয়া মাঝ, মোতি পাতি জিনিয়া দশন’ (মুকুন্দরাম), ‘খঞ্জননাশিনী কুরঙ্গনিন্দনো লোচনিঞা’ (ভারতচন্দ্র), ‘মুখ...বিনিন্দিত কোটি শশধরে’, অথবা,—

(i) বিকচ কমলদল গর্ব্ব খর্ব্ব করি।

হাস্তমুখে স্নেহে বসি সকল সুন্দরী ॥ —রঙ্গলাল

(ii) (রোহিণীর) অধর এখনও বাকুলী পুষ্পের লজ্জাঙ্ঘল

পকবিশ্ব-বিনিন্দিত।

—বঙ্কিমচন্দ্র

কিন্তু ‘ব্যতিরেক’ অলঙ্কার সৃষ্টিতে ‘এহো বাহু’। একটি হইতে অন্যটির উৎকর্ষ বুঝাইবার জন্য কবিগণ যে কত রকমের নব নব বাচনভঙ্গি প্রয়োগ করিয়া থাকেন, তাহা বলিয়া শেষ করা যায় না। সাহিত্যদর্পণকার চল্লিশ প্রকার ‘ব্যতিরেক’-এর উল্লেখ করিয়াছেন : আমরা কয়েকটির দ্বিত্বাঙ্ক উল্লেখ করিতেছি।

- [ঘ] জবা রাঙা, করবী রাঙা, রাঙা কুমুম ফুল ।
তাহার অধিক রাঙা কন্যে, তোমার মাথার সিঁদুর ॥—প্রচলিত ছড়া
- [ঙ] গুনিয়াছে বীণাধ্বনি দাসী
পিকবর রব নব পল্লব মাঝারে
সরস মধুর মাসে ; কিন্তু নাহি গুনি
হেন মধুমাখা কথা কভু এ জগতে । —মধুসূদন
- [চ] যে জন না দেখিয়াছে বিজ্ঞার চলন ।
সেই বলে ভাল চলে মরাল বারণ ॥ —ভারতচন্দ্র

প্রতীপ

সাধারণতঃ একটি উপমায় মানুষের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ—আনন, নয়ন, কেশ, বাহ ইত্যাদি উপমেয়রূপে গৃহীত হয় : এইগুলিই উপমেয়রূপে প্রসিদ্ধ । এবং আকাশের চাঁদ, জলাশয়ের পদ্ম, মৃণাল, বনের হরিণ এইগুলি উপমানরূপে কল্পিত হয় : এইগুলি প্রসিদ্ধ উপমান । উপমায় এই প্রসিদ্ধ উপমেয়গুলিকেই প্রস্তুতবিষয় ধরিয়া তাহাদিগকে প্রসিদ্ধ উপমানগুলির সহিত তুলনা করা হয় । যেমন, ‘তোমার মুখখানি চাঁদের মত’ । কিন্তু এই বাক্যাটিকে যদি এইরূপ বলা হয়,—‘ওই চাঁদ তোমার মুখের মত’—তাহা হইলে প্রসিদ্ধ উপমানটি উপমেয় হইয়া যায় এবং প্রসিদ্ধ উপমেয়টি উপমানের মত অবস্থান করে । প্রসিদ্ধ উপমেয় ও উপমানের এই যে প্রতিলোম (উল্টা) সাদৃশ্য-কথন, ইহাই প্রতীপ অলঙ্কার । আলঙ্কারিকেরা বলেন, ‘প্রতীপমুপমানশোপমেয়ত্র কল্পনম্’ (জয়দেব) ; প্রসিদ্ধ উপমান উপমেয় এবং উপমেয়কে উপমান ধরিয়া সাদৃশ্য কল্পনা করিলে প্রতীপ অলঙ্কার হয়, যেমন,—

- [ক] তোমার আননসম পূর্ণিমার চাঁদ,
উজ্জ্বল করেছে ওই কেশসম অন্ধকার রাত ।
- [খ] বক্র শীর্ণ পথখানি দূর গ্রাম হতে
শস্যক্ষেত্র পার হয়ে নামিয়াছে শ্রোতে
তৃষ্ণার্ত জিহবার মতো । —রবীন্দ্রনাথ

—‘পথ’ উপমেয় ; ‘তৃষ্ণার্ত জিহ্বা’ উপমান । প্রসিদ্ধ উপমেয় উপমানরূপে গৃহীত হওয়ায় প্রতীপ অলঙ্কার হইয়াছে ।

[গ]

নক্ষত্রমণ্ডলী

সারি সারি বসিয়াছে স্তরু কুতূহলী

নিঃশব্দ শিষ্ণের মতো ।

—রবীন্দ্রনাথ

এই তো গেল প্রতীপ অলঙ্কারের একটি দিক । প্রতীপের আর একটি দিক আছে, তাহা অনেকটা ব্যতিরেক অলঙ্কারের মত । উপমেয়ের উৎকর্ষ হেতু উপমানের নিষ্ফলত্ব কথিত হইলেও প্রতীপ অলঙ্কার হয় :

‘প্রসিক্কস্মোপমানস্মোপমেয়ত্ব প্রকল্পনম্ ।

নিষ্ফলত্বাভিধানং বা প্রতীপমিতি কথ্যতে ॥’

—ইহাই প্রতীপের পূর্ণতর সংজ্ঞা । সাধারণতঃ ‘নহে’, ‘তুচ্ছ’, ‘ছার’ ইত্যাদি দ্বারা উপমানের প্রত্যাখ্যান বা নিষ্ফলতা জ্ঞাপিত হয়, যথা,—

[ঘ] আপাদলব্বিতকেশ কস্তুরী সৌরভ ।

মহা অন্ধকার মধ্যে দৃষ্টি পরাভব ॥

অলি, পিক, ভুজঙ্গ, চামর, জলধর ।

শ্রামতাসৌষ্ঠবে তার নহে সমস্বর ॥

—আলাওল

—পদ্মিনীর আপাদলব্বিত কেশের শ্রামতা-সৌষ্ঠবের নিকট অলি, পিক, ভুজঙ্গ, চামর, জলধর তুচ্ছ ।

[ঙ] কিবা অঙ্গ আভা মরি কি সৌরভ তার ।

কে আর গৌরব করে কেয়ার পাতার ॥

—রঙ্গলাল

[চ] মুকুতামণ্ডিত বৃকে নয়ন বর্ষিল

উজ্জ্বলতর মুকুতা । শতদল দলে

কি ছার শিশির-বিন্দু ইহার তুলনে ।

—মধুসূদন

—প্রমীলার নয়ন-জলের নিকট পদ্মের উপর ঝরা শিশির বিন্দু তুচ্ছ ।

[ছ] গাঁদা ফুলের রঙ দেখেছি আর যে চাপার কলি

চাষী মেয়ের রূপ দেখে আজ তাই কেমনে বলি ?

রামধনুকে না দেখিলে কিই বা ছিল ক্ষোভ,

পাটের বনের বউ-টু-বাণী নাইক দেখার লোভ ।

—জসীমউদ্দিন

—চাষী মেয়ের রূপ দেখিয়া কবি গাঁদা ফুলের রঙ, চাপার কলি, রামধনুক ও বউ-টু-বাণী ফুলের রূপকে প্রত্যাখ্যান করিতেছেন : অলঙ্কার প্রতীপ ।

অতিশয়োক্তি

ঔপমাগত অলঙ্কারগুলির মধ্যে অতিশয়োক্তি অলঙ্কারটিই নানাদিক হইতে অশেষ বৈচিত্র্যমণ্ডিত। আচার্য্য দণ্ডী এই অলঙ্কারটিকে বলিয়াছেন, ‘অলঙ্কারোত্তমা’ (‘অতিশয়োক্তিঃ শ্রাদলঙ্কারোত্তমা’)। কেবল দণ্ডী আচার্য্য কেন, প্রায় সকল আলঙ্কারিকই অতিশয়োক্তির প্রশংসায় পঞ্চমুখ হইয়াছেন। আচার্য্য আনন্দবর্দ্ধন বলেন, অতিশয়োক্তি ‘সর্বালঙ্কাররূপ’—কারণ, সকল অলঙ্কারের মধ্যেই অতিশয়োক্তি সন্নিবেশিত হইতে পারে; মহাকবিগণ যখন ঔচিত্য অনুসারে রচনায় অতিশয়োক্তি যোজনা করেন, তখন তাহা অপূর্ব শোভা ধারণ করে (‘স্ববিষয়োচিত্যেন ক্রিয়মাণা সত্যী কাব্যেনোৎকর্ষমাবহেৎ’—ধ্বত্নালোক, বৃত্তি ৩/৩৭)। আচার্য্য অভিনব গুপ্ত বলেন, প্রায় সকল অলঙ্কারেই অতিশয়োক্তি ধ্বনিত হয় (‘অতিশয়োক্তেষু প্রায়শঃ সর্বালঙ্কারেষু ধ্বজমানত্বম্’—ধ্বত্নালোক টীকা ২/২৬)।

বস্তুতঃ উপমার চরম অভিব্যক্তি অতিশয়োক্তিতে : উপমা হইতে আরম্ভ করিয়া রূপক-ব্যতিরেকের মধ্য দিয়া, অতিশয়োক্তিতে আসিয়া উপমেয় ‘লোক সীমাতিবর্ত্তিনী’ চমৎকারিত্ব লাভ করে। এখানে উপমেয়কে লইয়া কবিকল্পনা অত্যাশ্চর্য্য লীলা করিয়া থাকে : কখনও উপমান আসিয়া উপমেয়কে গ্রাস করে, কখনও দূরবর্তী উপমান উপমেয়ের অঙ্গে আসিয়া খেলা করে, কখনও পদানত হইয়া তাহাকে প্রণাম করে (দ্রঃ ‘কে বলে শারদ-শশী সে মুখের তুলা। পদনখে পড়ে তার আছে কতগুলি’—ভারতচন্দ্র) : উপমেয়ের অন্তে উদয়ে সে এক চমৎকার শোভা। এই অতিশয়োক্তি কি? দণ্ডী আচার্য্য বলেন,

বিবক্ষা যা বিশেষস্ব লোকসীমাতিবর্ত্তিনী।

অসাবতিশয়োক্তিঃ শ্রাদলঙ্কারোত্তমা ॥ —কাব্যাদর্শ; ২/২১৪

—প্রস্তুত বিষয়ের (উপমেয়ের) লোকসীমাতিবর্ত্তিনী (অতিশয় লোক চমৎকার) উক্তিই অতিশয়োক্তি। অলঙ্কার মধ্যে ইহা মুখ্য। কাব্য-সাহিত্য এইরূপ অতিশয়োক্তিতে পরিপূর্ণ। লোক সংস্কারে যাহা অসম্ভব—কবিকল্পনায় তাহাই সম্ভব হইয়া উঠে; উপমেয়ের উৎকর্ষ প্রদর্শনের জন্ত কবিগণ অতিশয়োক্তির সৃষ্টি করেন। মনে করি ভারতচন্দ্রের বিচার রূপবর্ণনা : কবি-কল্পনাকে কোথায় না ছুটাইয়াছেন, নারিকার রূপোৎকর্ষ প্রস্ফুটনের জন্য তিনি আকাশের চাঁদকে নারিকার পদ-মধ্যে স্থাপন করিয়াছেন,

দেবাসুরের সমুদ্রমণ্ডিত স্নানার্থ নারিকাস্থের অনির্কচনীয় শোভা ত্বোতিত করিয়াছেন :

দেবাসুর সদা দ্বন্দ্ব স্নানার্থ লাগিয়া ।

ভয়ে বিধি তার যুগে থুইলা লুকাইয়া ॥

ইংরাজিতে এই প্রকারের অলঙ্কারকে বলা হয়—Hyperbole । অধ্যাপক Bain বলেন,

Hyperbole consists in magnifying objects beyond their natural bounds, so as to make them more impressive or more intelligible. 'Swift as the wind', 'Rivers of blood and mountains of slain' are hyperbolical expressions.

কিন্তু ইহা হইতেও Hyperbole-এর চমৎকার দৃষ্টান্ত আছে। হৃদয়ে গভীর আবেগ উদ্ভূত হইলে, বর্ণনা সীমা ছাড়াইয়া যায়। প্রেম, ঘৃণা, ভয় উপস্থিত হইলে মানুষ অসম্ভব কল্পনা করে : তাই Hyperbole হয় একপ্রকার poetic exaggeration, যেমন,

So frowned the mighty combatants, that hell

Grew darker at their frown.

—Milton

সংস্কৃত আলঙ্কারিকগণ অতিশয়োক্তির এই ব্যাপক রূপটি স্বীকার করিলেও, ইহার আর একটি সূক্ষ্মতর রূপ দেখিয়াছেন, এবং তাহাই অলঙ্কারশাস্ত্রে অতিশয়োক্তির বিশিষ্ট রূপ বলিয়া স্বীকৃত হইয়াছে। আচার্য্য বিশ্বনাথ অতিশয়োক্তির এইরূপ সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছেন,—‘সিদ্ধায়েধ্যবসায়-অতিশয়োক্তির্নিগূঢ়তঃ।’ ইহাই অতিশয়োক্তির বিশেষ সংজ্ঞা : বাঙলায় ব্যাখ্যা করিলে বলিতে হয়,—

উপমেয়কে পূর্ণ-গ্রাস করিয়া উপমান উপমেয়রূপে নির্দিষ্ট হইলে অতিশয়োক্তি অলঙ্কার হয়।

উপমায়—উপমেয় ও উপমান উভয়ই উপস্থিত থাকে, কিন্তু উপমেয়টিই তুলনায় প্রধান হয়, রূপকে উপমেয়ে উপমানের আরোপ হয়, উপমানটির ক্রিয়াই প্রধান হইয়া উঠে। উৎপ্রেক্ষায় উপমান যেন উপমেয়কে অর্ধেক গ্রাস করে, উপমেয়কে উপমান বলিয়া দৃঢ় সংশয় জন্মে ; অতিশয়োক্তিতে উপমেয় একেবারে গ্রস্ত হয়, থাকে কেবল উপমান। নিম্নে উপমেয় উপমানের বিবর্তন-ক্রমটি প্রদর্শিত হইল :

আমার গৃহে **চাঁদের মত একটি মুখ** দেখিতেছি। (উপমা)

মুখ চন্দের আলোতে গৃহ উদ্ভাসিত হইল। (রূপক)

মুখখানি **যেন একটি পূর্ণিমার চাঁদ**। (উৎপ্রেক্ষা)

আমার গৃহে **পূর্ণচন্দের** উদয় হইয়াছে। (অতিশয়োক্তি)

অতিশয়োক্তিতে যে উপমেয়কে লুপ্ত করিয়া উপমেয়রূপে উপমানের নিশ্চিত প্রতিষ্ঠা হয়, তাহাকে বলা হয় ‘সিদ্ধ অধ্যবসায়’; ইহা রূপকেরই পরিণাম। ইহাতে ভেদে অভেদ প্রতীতি হয়; তাই এই ধরণের অতিশয়োক্তিকে **রূপকাতিশয়োক্তি** বলে। মাহুষের কথায়-বার্তায় এই রূপকাতিশয়োক্তির প্রচুর প্রয়োগ দেখা যায়,—

[ক] ‘ওরে আমার চাঁদ’; (কবিকঙ্কণ) ‘ঘরে একটা **ব্রহ্মদৈত্য** জন্মেছে’; ‘হল মাটিতে **চাঁদের উদয়**’ (ব্রতচারী গান) ‘হৃদ দিয়ে **কালসাপ** পুয়েছি’; ‘**রসিক নাগর** আর কি?’ ‘**মুখে মধু** বুকে **বিষ**’; ‘আমার **অন্ধের নড়ি** কেড়ে নিও না বাবা’ (দ্বিজেন্দ্রলাল)।

[খ] কমল-যুগল পর চান্দ কি মাল।
তাপর উপজল তরুণ তমাল ॥
তাপর বেড়ল বিজুরী-লতা।
কালিন্দীতীর ধরি চলি যাতা ॥ —বিদ্যাপতি

—শ্রীমতী রাধা কালিন্দীকূলে এক অপরূপ রূপ দেখিয়াছেন : একজোড়া ‘কমল’, তাহার উপর ‘চাঁদের মালা’, তাহার উপর একটি ‘তরুণ তমাল,’ তাহাকে বেড়িয়া ‘বিজুরী-লতা’। এগুলি উপমান। উপমেয় কৃষ্ণের চরণ, নুপুর, দেহ ও বনমালাকে গ্রাস করিয়া উপমানগুলি এখানে অভেদে প্রতিষ্ঠিত হইয়া উপমেয়গুলিকে ব্যঞ্জিত করিতেছে। অলঙ্কার রূপকাতিশয়োক্তি।

[গ] শুকনা তরু মুঞ্জরে না, ভয় লাগে মা ভাস্বে পাছে।

তরু পবন-বলে সদাই দোলে, প্রাণ কাঁপে মা থাকতে গাছে ॥

বড় আশা ছিল মনে ফল পাব মা এই তরুতে।

তরু মুঞ্জরে না শুকায় শাখা, ছটা আগুন বিগুন আছে ॥ —কমলাকান্ত

দেহ-সাধনের কথা প্রকাশ করাই কবির উদ্দেশ্য : কিন্তু উপমেয় ‘দেহ’ এখানে পূর্ণগ্রন্থ, আছে কেবল উপমান ‘তরু’ : ‘তরু মুঞ্জরে না’, ‘পবনবলে দোলে,’ ‘কল’ হয় না, তাহাতে ‘আগুন’ আছে। এগুলি দ্বারা দেহের বায়ু-অস্থির, ষড়্‌রিপু (আগুন) প্রবল—তাহার ফলে ষট্‌পদ্য বিকশিত হয় না, মোক্ষফলও পাওয়া যায় না—ইহাই ব্যঞ্জিত হইয়াছে।

[ঘ]

পলাইবে ছাড়িয়া চাঁদে

রাহু ; জগতের আঁখি জুড়াবে দেখিয়া

পুনঃ সে সুধাংশু ধনে ।

—মধুসূদন

—এখানে উপমেয় ‘লঙ্কা’ ও ‘বৈরিন্দল’-কে গ্রাস করিয়া যথাক্রমে উপমান ‘চন্দ্র’ ও ‘রাহু’ উপস্থিত ।

[ঙ] পিতার স্বরপুর বৃকোদর জীবিত থাকিতে কুলকামিনী অপহরণ ! এই মুহূর্তেই যাইব—কেমন দুঃশাসন দেখিব ।— দীনবন্ধু মিত্র
—স্বরপুর বৃকোদর = নবীনমাধব , দুঃশাসন = নীলকব সাহেব । উপমান দ্বারা উপমেয়ের ব্যঞ্জনা হইতেছে ।

[চ] প্রতাপ জ্বলিত প্রদীপালোকে দেখিলেন যে, ষ্ঠতশবার উপরে কে নির্মল প্রস্ফুটিত কুসুমরাশি ঢালিয়া রাখিয়াছে । —বঙ্কিমচন্দ্র
— উপমান ‘নিম্মল প্রস্ফুটিত কুসুমরাশি’ ; উপমেয় শৈবলিনী ।

[ছ] (গোবিন্দমাণিক্য) ঘন অন্ধকারের মধ্যে কেবল চাবিদিকে দন্ত ও নখরের ছটা দেখিতে পাইলেন । —রবীন্দ্রনাথ
ঘন অন্ধকাব = হিংসায় থিন্ন পৃথিবী , দন্ত ও নখরের ছটা = হিংস্রতা ।

এইরূপ ‘ভেদে অভেদ’ রূপকাত্মশয়োক্তি ছাড়াও যে অল্পপ্রকার অতিশয়োক্তি আছে ইহাদের মধ্যে অসম্ভব সঙ্ঘটন অতিশয়োক্তিই বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য । যাহা অসম্ভব, সৌন্দর্য্যসৃষ্টির উদ্দেশ্যে তাহার কল্পনা করাই এইরূপ অতিশয়োক্তির মূল কথা । ইহাতে সাদৃশ্য প্রতীতি থাকে না, থাকে ‘লোকসীমাতিবর্ত্তিনী’ উক্তি-বৈচিত্র্য । যথা

[জ] বাঁহা বাঁহা নিকসই তন্ত তন্ত জ্যোতি ।

তাঁহা তাঁহা বিজুবী চমকময় হোঁতি ॥

বাঁহা বাঁহা অবণ চরণ চল চলই ।

তাঁহা তাঁহা থলকমল দল থলই ॥ —গোবিন্দদাস

[ঝ] ভ্রমর ঝঙ্কার শিখে কঙ্কণ ঝঙ্কারে ।

পড়ায় পঞ্চম স্বর ভাবে কোকিলারে ॥ —ভারতচন্দ্র

—বিহার ‘কঙ্কণ ঝঙ্কার’ ও ‘ভাষ’ (বচন) সম্পর্কে কবির অতিশয়োক্তি ।

[ঞ] শশী ভাষ আসি উদয় পদে পদে

উভয় পদে উভয়ে আছে অবিবাদে । —ঠাকুরদাস দত্ত

[খ] বিরোধমূলক অলঙ্কার

মাহুষের মন স্বাভাবতই বৈষম্যদ্বারা আকৃষ্ট হয় : অন্ধকারে আলো জলিলে, কিংবা শৈত্য হইতে সহসা উষ্ণতার অন্তর্য হইলে মনে বৈষম্যবোধজনিত আন্দোলন সৃষ্টি হয়। বিরোধমূলক অলঙ্কার এই বৈষম্যবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত। বিরুদ্ধবস্তু, ভাব বা ঘটনার সমাবেশে সৌন্দর্য্য ও বৈচিত্র্য সৃষ্টি করাই এই সকল অলঙ্কারের মুখ্য লক্ষ্য। যেমন ইংরাজিতে, তেমনই সংস্কৃতে বিরোধমূলক অলঙ্কারের নানা সূক্ষ্ম প্রকারভেদ দেখা যায়। ইংরাজিতে যেমন আছে Antithesis, Oxymoron, Epigram—তেমনই সংস্কৃতে আছে বিরোধাভাস, বিষম, বিভাবনা, বিশেষোক্তি, অসঙ্গতি। নিম্নে কয়েকটি প্রধান বিরোধমূলক অলঙ্কারের আলোচনা করা যাইতেছে।

বিরোধ বা বিরোধাভাস

দুইটি বস্তু বা একটি বাক্যার্থ আপাতদৃষ্টিতে ‘বিরুদ্ধবৎ প্রতীয়মান’ হইলে (‘বিরুদ্ধমিবভাসতে’) বিরোধ বা বিরোধাভাস অলঙ্কার হয়।

‘বিরুদ্ধবৎ প্রতীয়মান’—কথাটি তাৎপর্য্যবোধক। এই অলঙ্কারে যে বিরোধ থাকে, তাহা প্রকৃত বিরোধ নয়—বিরোধের আভাসমাত্র—‘আপাততো বিরোধবৎ ভাষণম্’। তাৎপর্য্য হৃদয়ঙ্গম করিলে এই বিরোধের অবসান ঘটে। বিরোধ যদি সত্য বিরোধ হয়, তাহা হইলে অলঙ্কার হইবে না।

অবশ্য ইংরাজিতে ‘Antithesis’ নামে যে অলঙ্কারটি আছে, তাহাতে থাকে The *explicit Statement* of the contrast *implied* in the meaning of any term or description : ইহাতে দুইটি বিপরীতার্থক শব্দ পাশাপাশি রাখিলেও ‘Figure’ হয়, যেমন, ‘heat and light’, ‘industry and frugality’, ‘sublimity and beauty’ : কিন্তু আমাদের আলোচ্যমান ‘বিরোধ’ অলঙ্কারটি এ ধরণের বিরুদ্ধ শব্দের বিচ্ছিন্নমাত্র নয়। ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত এই প্রকারের বিচ্ছিন্নকে ‘প্রতি-বিচ্ছিন্ন বা বিরুদ্ধ-বিচ্ছিন্ন’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন। তিনি বলেন, বিরুদ্ধ বস্তু বা ভাবের বিচ্ছিন্নসেও চমৎকারিত্ব সৃষ্টি হইতে পারে : যেমন, ‘শক্তের ভক্ত, নরমের যম’, ‘আমরা পূর্ব, তোমরা পশ্চিম—আমরা আরম্ভ, তোমরা শেষ’ (বারবল), অথবা বস্তুচক্রের এই বর্ণনাটি,—

আধ চন্দ্র, আধ ভানু—আধ গৌরী, আধ শঙ্কর—আধ রাধা, আধ শ্রাম—আধ আশা, আধ ভয়—আধ জ্যোতিঃ, আধ ছায়া—আধ বহ্নি, আধ ধূম [চন্দ্রশেখরের সুকুমার বলিষ্ঠ দেহের রূপ সম্পর্কে অনুতপ্তা শৈবলিনীর উত্তপ্ত মস্তিষ্কের কল্পনা] ।

—সৌন্দর্য্য সৃষ্টিতে সক্ষম হইলে এই প্রকারের ‘বিরুদ্ধ বিস্তাস’কে অলঙ্কার বলা চলে। আর একরূপ বিরুদ্ধবিস্তাসের চমৎকার দৃষ্টান্ত বাঙলা সাহিত্যে প্রচুর দৃষ্ট হয়।

সংস্কৃতের বিরোধ বা বিরোধাতাস অলঙ্কারের প্রকৃতি ‘বিরুদ্ধবিস্তাস’ হইতে স্বতন্ত্র। আপাতদৃষ্টিতে যাহা বিরুদ্ধবৎ, তাৎপর্য্য অবধারণে সেই বিরোধের অবসান হইলে এই অলঙ্কার হয়। সাধাবণতঃ একজাতীয় দ্রব্যে আর এক জাতীয় দ্রব্যের আরোপে বা অলৌকিক ভগবদ্ মহিমার বর্ণনায় কিংবা কবি-প্রসিদ্ধি হেতু আপাত বিরোধেব ভঞ্জন হয়। যথা,—

[ক] পিয়া পরদেশে বেশ গেল দূর।

হাস রভস সবহুঁ ভেল চুব ॥

মৃগমদ-চন্দন লেপন বিখ।

মন্দ পবন ভেল আনল শিখ ॥

—জ্ঞানদাস

—প্রিয়তম দূরদেশে চলিয়া গিয়াছেন, রাধিকাব হাসি-খেলা চূর্ণ হইয়া গিয়াছে—তাহাব নিকট মৃগমদ-চন্দন-লেপন বিষস্বরূপ, মন্দ পবন অনলশিখা-স্বরূপ। স্বভাবসিদ্ধ মৃগমদ-চন্দনে জ্বালাময় বিবেব (বিখ) এবং স্বভাবশীতল মন্দপবনে দাহকর ‘আনল শিখ’-এর আরোপে আপাতবিরোধ সৃষ্টি হইলেও, বিরহদশায় উহা কল্পিত হওয়ায় বিরোধের অবসান ঘটমাছে। ইহাই বিরোধাতাস।

[খ] আছইতে আছিল কাঞ্চন তুলা ..

এবে ভেল বিপরীত ঝামর দেহ। --বিজ্ঞাপতি

—কাঞ্চনতুল্য বর্ণ আজ জলভারাক্রান্ত মেঘবর্ণ হইয়া গিয়াছে : ঔজ্জল্যে ও শ্রামতায় যে বিরোধ, বিরহে তাহার ভঞ্জন। অলঙ্কার বিরোধাতাস। তেমনই,

[গ] বাছার নাই সে বরণ, নাই আভরণ

হেমাঙ্গী হইয়াছে কালীর বরণ। —হরিশ্চন্দ্র মিত্র

—মেয়ের কল্পনায় যাহা বিরোধ, ‘উমাই কালী’—এই বুদ্ধিতে তাহার ভঞ্জন।

[ঘ] অচক্ষু সর্বত্র চান অকর্ণ শুনিতে পান

অপদ সর্বত্র গতাগতি । —ভারতচন্দ্র

—অচক্ষুর দর্শন, অকর্ণের শ্রবণ, অপদের গতাগতি আপাতবিরোধী, কিন্তু ভগবৎ-সন্তায় এই বিরোধ-কল্পনায় বিরোধের অবসান ঘটিয়াছে ।

বিরোধাভাসের সৌন্দর্য্য সমধিক পরিস্ফুট হয় কবির কল্পনায় । দুইটি আপাত-বিরোধী বস্তু পাশাপাশি রাখিয়া বা একটি বাক্যে অর্থগত বিরোধ সৃষ্টি করিয়া এবং পরিণামে তাহার অবসান ঘটাইয়া কবিগণ এই অলঙ্কার সৃষ্টি করেন । যথা,

[ঙ] ঈশ্বর নশ্বর আমি বুঝাইব কায ? —ঈশ্বর গুপ্ত

—‘ঈশ্বর নশ্বর’—শুনিলেই মনে চমক সৃষ্টি হয়, এ যে বিরোধ কল্পনা : কিন্তু ঈশ্বর = ঈশ্বর গুপ্ত—এই অর্থে বিরোধের অবসান । এখানে অলঙ্কার শ্লেষাশ্রিত বিরোধাভাস ।

[চ] অশোকতরু উঠত ফুটি প্রিয়ার পদাঘাতে । —রবীন্দ্রনাথ

—প্রিয়ার পদাঘাতে অশোকতরু পুষ্পিত হওয়ার কল্পনায় যে বিরোধের সৃষ্টি, কবি প্রৌঢ়োক্তিতে তাহার অবসান : সুন্দরী রমণীর পদাঘাতে অশোকতরু পুষ্পিত হয়—ইহা কবি-প্রসিদ্ধি ।

[ছ] পিনাকে তোমার দাও টঙ্কার,

ভীষণে মধুরে দিক ঝঙ্কার,

ধলায় মিশ্রক যা কিছু ধলাব

জয়ী হোক যাহা নিত্য ।

—রবীন্দ্রনাথ

[জ] মৃত্যু হেথায অমৃতের সেতু, শব নয়—শুধু শিব । -- সত্যেন্দ্রনাথ

—বারাণসী সম্পর্কে এই বিরোধের কল্পনা, পৌরাণিক বিশ্বাসে অবসিত হয় । কাশীতে মৃত্যু হইবামাত্র শব শিব হইয়া যায়—ইহাই পৌরাণিক বিশ্বাস ।

ইংরাজী Oxymoron এবং Epigram - এই দুইটি Figure-এর সহিত বিরোধাভাস অলঙ্কারের সাদৃশ্য আছে । ‘Oxymoron’ (*Lit. sharp dull*) is the conjunction of words apparently inconsistent with each other, as, ‘a cruel kindness.’ (Bain) : বাঙলায় পাই ;—

[ঝ] এনেছিলে সাথে করে মৃত্যুহীন প্রাণ—রবীন্দ্রনাথ

[ঞ] ভীষণ মধুর রোল উঠিছে রক্ত-আনন্দে—সত্যেন্দ্রনাথ

[ট] হে দারিদ্র্য !...তুমি মোরে দানিয়াছ কণ্টক-মুকুট শোভা

Epigram-এর সহিতও বিরোধভাসের আংশিক মিল রহিয়াছে: 'In the Epigram the mind is roused by a conflict or contradiction between the form of language and the meaning really conveyed. 'The child is the father to the man' is an epigram. The language contradicts itself, but the meaning is apparent' (Bain): বাঙলা বিরোধভাসেও পাওয়া যায়,

[ঠ] মনুষ্য বৃদ্ধ না হইলে স্তম্ভ হইয়া না। —সঞ্জীবচন্দ্র

[ড] ঘুমিয়ে আছে শিশুর পিতা সব শিশুদের অন্তরে। — গোলাম মোস্তাফা

[ঢ] মানুষেরি কাছে স্বর্গ-নবক, মানুষেই স্ববাস্তব। —ফজল করিম

বিষম

কারণ ও কার্যের গুণ বা ক্রিয়ান বৈষম্য ঘটিলে, আবদ্ধ কার্যের নিষ্ফলতা বা অনভিপ্রেত ফলপ্রাপ্তি সূচিত হইলে কিংবা বিবদ্ধ বস্তুদ্বয়ের একত্র সম্মেলন হইলে বিষম অলঙ্কার হয়।

কারণ ও কার্যের বিরুদ্ধতাজনিত 'বিষম' :

[ক] অন্তরে অসার বাঁশী বাহিবে সরল।

পিবয়ে অধর সুধা উগাবে গবল ॥

—চণ্ডীদাস

— কুঞ্জে বাঁশী অন্তরে অসার, বাহিবে সবল, তাহা অধর সুধা পান করে,
— কিন্তু গরল বর্ষণ কবে। বিবদ্ধ বর্ণনায় মধ্যে প্রকাশ পাইয়াছে রাধার
'আক্ষেপান্তবাগ'।

[খ] দয়াময়ী নাম জগতে দয়ার লেশ নাই তোমাতে

গলে পর মুণ্ডমালা পবের ছেলেব মাথা কেটে।

কুমার নরচন্দ্র

[গ] রূপ সে তিমির বাশি, অথচ তিমির নাশি

উজলিছে ত্রিভুবন জিনি সৌদামিনী ॥

যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর

আবদ্ধ কার্যের নিষ্ফলতা বা তাহা হইতে অবাপ্ত ফল :

[ঘ] পিরাতি বলিয়া এ তিন আখর

ভুবনে আনিল কে।

মধুব বলিয়া ছানিয়া থাইল

তিতায় ভরল দে ॥

—চণ্ডীদাস

[ঙ] স্নেহের লাগিয়া এ ঘর বাঁধিল
 অনলে পুড়িয়া গেল ।
 অমিয়া সাগরে সিনান করিতে
 সকলি গরল ভেল ॥

—জ্ঞানদাস

এক আধারে বিরুদ্ধ বস্তুদ্বয়ের সংঘটন :

[চ] যে রামের শয়ন ছিল মণিরত্ন সিংহাসন ।
 সেই রামের শয়ন হৈল তৃণপত্র কুশাসন ॥
 যে রামের ভোজন ছিল মিষ্ট অন্ন গন্ধাজল ।
 সেই রামের ভোজন হৈল কৃপজল আর বনফল ॥

—এই অংশটুকু আমারই সংগৃহীত : ইহা মহিলা কবি চন্দ্রাবতীর রামায়ণের অংশ বলিয়া অনুমিত হয়। এখানে একই রামে অবস্থান্তরে বিরুদ্ধ সংঘটন হইয়াছে।

[ছ] তখন মনে হইতেছিল, অশ্বখ বৃক্ষ বড় রসিক, এই নীরস পাষণ হইতেও রস গ্রহণ করিতেছে। কিছুকাল পরে আর একদিন এই অশ্বখগাছ আমার মনে পড়িয়াছিল ; তখন ভাবিয়াছিলাম, বৃক্ষটি বড় শোষক, ইহার নিকট নীরস পাষণেরও নিস্তার নাই।

—সঞ্জীবচন্দ্র

[জ] এমন উর্বলী-মেনকা-রস্তা-গর্ক-খর্বকারিণী সুন্দরীর সারি আর কোথাও নাই ; এত মহাপাপ আর কোথাও নাই।

—বঙ্কিমচন্দ্র

বিভাবনা

কারণ ছাড়া কার্যোৎপত্তি হইলে বিভাবনা অলঙ্কার হয় : ‘বিভাবনা বিনা হেতুঃ কার্যোৎপত্তিঃ’ (সাহিত্যদর্পণ)।

এই অলঙ্কারে প্রসিদ্ধ কারণ ছাড়া কার্যের উৎপত্তি বিচারিত হয় (‘বিভাব্যতে’)। কারণ ছাড়া কার্য হয় না, কিন্তু দেখা গেল—কোথায়ও কারণ ছাড়াই কার্য হইতেছে : কেন হইতেছে, সেই গোণ কারণটি ছোঁতাই করাই বিভাবনা অলঙ্কারের লক্ষ্য। এই দ্বিতীয় কারণটি কোথাও উক্ত, কোথাও বা অমুক্ত থাকে। যেমন,

[ক] বিনা মেঘে বজ্রাঘাত অকস্মাৎ ইন্দ্রপাত

বিনা বাতে নিবে গেল যক্ষল-প্রদীপ ।

—অমৃতলাল

বজ্রাঘাত, ইন্দ্রপতন, দীপ নির্বাণ প্রভৃতির প্রসিদ্ধ হেতু মেঘ, প্রলয়কাল ও বাতাস । প্রসিদ্ধ কারণ ছাড়াই এখানে কার্যোৎপত্তি হওয়ায় বিরোধ ঘটিতেছে ; কিন্তু কবিতাটি রচিত হইয়াছে আশুতোষের আকস্মিক মৃত্যুকে উপলক্ষ্য করিয়া—তাহাই এই অসম্ভব সংঘটনার দ্বিতীয় কারণ । তাহা অমূল্লিখিত থাকায় অলঙ্কার হইতেছে ‘অমুক্ত নিমিত্তা বিভাবনা ।’

[খ] শিব্শা গহীন নদী সর্বলোকে কয় ।

বিনা বাতাসে পানি গাছের আগায় বয় ॥

—‘শিব্শা’ সূন্দরবন অঞ্চলের প্রসিদ্ধ নদী ; নদীর জল বাতাস ছাড়া উত্তাল হয় না, কিন্তু শিব্শার ‘পানি’ বিনা বাতাসেই উত্তাল হইয়া উঠে । ইহার অপ্রসিদ্ধ কারণ শিব্শার ‘গহীন’তা । কারণটি এখানে উল্লিখিত । অতএব ইহা উক্তনিমিত্তা বিভাবনা ।

বিশেষোক্তি

কারণ বর্তমান থাকা সত্ত্বেও ফলের অভাব হইলে বিশেষোক্তি অলঙ্কার হয় : ‘সতি হেতৌ ফলাভাবে বিশেষোক্তিঃ’ (সাহিত্যদর্পণ) । যথা,—

[ক] অনঙ্গদেব তবুও করেন এ তিন ভুবন জয়,

অঙ্গ দক্ষ হলেও যে তার হয়নি শক্তি ক্ষয় ।

—অঙ্গ দক্ষ হইলে শক্তি নষ্ট হওয়াই স্বাভাবিক ; কিন্তু কারণ-থাকা সত্ত্বেও সে কার্যের অভাব : অনঙ্গের শক্তি বিনষ্ট হয় নাই, উপরন্তু তিনি ত্রিভুবন জয় করেন । কারণ এখানে ‘অচিন্ত্য’ : ইহা অমুক্তনিমিত্তা বিশেষোক্তি ।

[খ] পরিশেষে বৃদ্ধকাল কালের অধীন .

আছে চক্ষু কিন্তু তায় দেখা নাহি যায় ।

আছে কর্ণ কিন্তু তাহে শব্দ নাহি পায় ॥

আছে কর কিন্তু তাহা না হয় বিস্তার ।

আছে পদ কিন্তু নাই গতিশক্তি তার ॥

—ঈশ্বর গুপ্ত

—কারণ থাকিলেও কার্যের অভাবজনিত বিরোধের অন্ত কারণ ‘বাক্ক্যের আবির্ভাব’ । শেষোক্ত কারণটি উল্লিখিত, ইহা উক্তনিমিত্তা বিশেষোক্তি ।

[গ] মানস মাঝারে প্রেম-নির্ব্বার উথলে ।

কি সাধা নয়নপথে প্রবাহ নিকলে ॥

লজ্জা তার দ্বার রুদ্ধ করিয়াছে তটে ।

ফিরে যায় প্রেমশ্রোত মনের নিকটে ॥

—রঙ্গলাল

—প্রেমনির্ব্বার উথলিত হইলেও নয়নপথে তাহার প্রবাহ নির্গত হয় না : কারণ বর্তমান থাকিলেও ক্রিয়া হয় না। ইহার কারণ ‘লজ্জা’ : অলঙ্কার উক্তনিমিত্তা বিশেষোক্তি।

[ঘ]

সেই আমি সেই তুমি

সেই সে স্বরগভূমি,

সেই সব কল্লতক, সেই কুঞ্জবন ;

সেই প্রেম, সেই স্নেহ

সেই প্রাণ, সেই দেহ

কেন মন্দাকিনী তীবে ছপারে ছজন ? —বিহারীলাল

—পূর্বে যে কারণে ও যে অবস্থায় কবিব মানস-প্রিয়া দেবী সারদার সহিত কবির মিলন হইত, তাহা সবই বর্তমান ; ত-সঙ্গেও মিলন হইতেছে না— ‘মন্দাকিনী তীরে ছপারে ছজন’ : ইহার কারণ ‘অভিমান’। কারণটি পরে বলা হইয়াছে ‘অভিমান সমুখে উদয়’—কিন্তু এই অংশে অনুল্লিখিত। বিভাব্য কারণ উল্লিখিত নাই এজন্য এখানে অলঙ্কার অন্তুক্তনিমিত্তা বিশেষোক্তি।

[ঙ] মহৈশ্বর্যে আছে নম, মহাদৈত্তে কে হয়নি নত

সম্পদে কে থাকে ভয়ে, বিপদে কে একান্ত নির্ভীক । --রবীন্দ্রনাথ

—‘অযোধ্যার রঘুপতি রাম’ সম্পর্কে এই বিশেষোক্তি।

অসঙ্গতি

কার্য ও কারণ যদি ভিন্ন ভিন্ন স্থানে থাকে, তাহা হইলে **অসঙ্গতি** অলঙ্কার হয় : ‘কার্য্যকারণযোভিন্নদেশতায়ামসঙ্গতিঃ’ (সাহিত্যদর্পণ)। যেখানে কারণ, সেইখানেই কার্য্য ঘটে—জলের কমল জলেই ফুটে—ইহাই নিয়ম : কিন্তু অসঙ্গতি অলঙ্কারে চমৎকারিত্বের সৃষ্টি হয় কারণ ও কার্য্যের ভিন্নদেশবর্ত্তিত্বে : যথা,

[ক] একের কপালে রহে আরের কপালে দহে

আগুনের কপালে আগুন ।

—ভারতচন্দ্র

—শিবের ললাটস্থিত বহ্নি মদনপত্নী রতির কপাল পুড়াইয়াছে। কার্য্য-কারণের ভিন্নদেশবর্ত্তিত্ব হেতু অলঙ্কার অসঙ্গতি।

[খ] লড়ায়ে আজিকে কত মাথা আমি ভাঙ্গিয়াছি দুই হাতে,

আগে বুঝি নাই তোমারো মাথার সিঁদুর ভেঙ্গেছে তাতে।—জসীমউদ্দীন

—সোনা ও সাজু—পল্লীর বর ও বধূ : সোনা ‘কাইজা’ করিয়া অনেকের মাথা ভাঙ্গিয়াছে, ইহার পরিণাম বধুর পক্ষে ভয়ঙ্কর—তাহারই ইঙ্গিত এখানে। একস্থানের ক্রিয়ার ফল অন্ত্র ঘটিতেছে বলিয়া অলঙ্কার ‘অসঙ্গতি’।

[গ] গূঢ়ার্থ প্রতীতিমূলক অলঙ্কার

গূঢ়ার্থ প্রতীতিমূল অলঙ্কারে সাধারণতঃ বর্ণনীয় বিষয় হইতে বিষয়ান্তর ব্যঞ্জিত হয়। সাধারণভাবে যে বিষয়টি বর্ণনা করা হয়—তাহা হইতে অল্প একটি ইঙ্গিত প্রদান করাই এই শ্রেণীর অলঙ্কারের মুখ্য লক্ষ্য। ইহাতে নানাদিক হইতে চমৎকারিত্ব সৃষ্টি হয়। অপ্রস্তুত প্রশংসা, অর্থাস্তরঙ্গাস, ব্যাঙ্গস্তুতি, স্বভাবোক্তি প্রভৃতি অলঙ্কার এই পর্যায়ে পড়ে।

অপ্রস্তুত প্রশংসা

‘অপ্রস্তুত’ শব্দটির অর্থ যাহা প্রস্তাবিত নয় অর্থাৎ যাহা মুখ্যভাবে বর্ণনার বিষয় নয়। আমরা পূর্বে দেখাইয়াছি, উপমানকেই ‘অপ্রস্তুত’ বলা হয়, যেমন ‘চাঁদের মত সুন্দর মুখ’—এখানে ‘চাঁদ’ অপ্রস্তুত বিষয়। কিন্তু ‘অপ্রস্তুত’ শব্দটি ইহা হইতেও ব্যাপক অর্থ প্রকাশ করিতে পারে; কেবল একটিমাত্র শব্দ নয়, একটি সমগ্র বিষয় অধিকার করিয়া অপ্রস্তুতের প্রকাশ হইতে পারে; যেমন, ‘দাঁড়কাক কি কখন ময়ূর হয়’—এখানে গোটা বাক্যটিই অপ্রস্তুত বাক্য। আবার ইংরাজিতে যাহাকে আমরা Allegory বলি, তাহারও সমস্তটাই অপ্রস্তুত বিষয়।

অপ্রস্তুত বিষয়ের বর্ণনা হইতে যদি ব্যঞ্জনায় প্রস্তুত বিষয়ের অবগতি হয়, তাহা হইলে অলঙ্কার হয় অপ্রস্তুত প্রশংসা (‘অপ্রস্তুতেন প্রস্তুতন্ত প্রশংসাব্যঞ্জনম্’—সাহিত্যদর্পণের টীকা)।^১

‘প্রশংসা’ শব্দটির অর্থ বর্ণনা। অপ্রস্তুত প্রশংসায় কেবল অপ্রস্তুত বিষয়টিরই বর্ণনা থাকে : সেই বর্ণনা হইতে আসল বিষয়টির প্রতীতি হয়। সমাসোক্তি অলঙ্কারের সহিত ইহার ভেদ এই যে, সমাসোক্তিতে থাকে প্রস্তুত

১ ‘অধিকারাদপেত্তত্ত বস্ত্তনোহন্তত্ত যা ত্ততিঃ অপ্রস্তুত প্রশংসা সা’—ধৃত্তালোক টীকা, ১১৩

বিষয়ের বর্ণনা, তাহা হইতে অপ্রস্তুতের অবগতি হয়, কিন্তু অপ্রস্তুত প্রশংসায় থাকে কেবল অপ্রস্তুত বিষয়ের বর্ণনা, তাহা হইতে প্রস্তুত অপ্রস্তুত প্রশংসা ও সমাসোক্তি আভাসিত হয়, যেমন,—‘বসন্ত আজ চলেছে অভিসারে’—ইহা সমাসোক্তি ; এখানে প্রস্তুত ‘বসন্তে’ অপ্রস্তুত অভিসারিকার ব্যবহার আরোপিত হইয়াছে। কিন্তু যদি বলা যায়, ‘বসন্ত কি চিরদিন থাকে?’—তাহা হইলে উহা হইবে অপ্রস্তুত প্রশংসা, কারণ বসন্তের থাকার কথা কবির প্রস্তাবিত বিষয়ই নয়, তাহার বক্তব্য ‘জীবনে যৌবন বেশিদিন থাকে না’ : এই প্রস্তুত বিষয়টিই অপ্রস্তুত বিষয়ের বর্ণনা হইতে ব্যঙ্গনায় প্রতীতি হইতেছে।

অপ্রস্তুত প্রশংসা অলঙ্কারটিকে ‘অতিশয়োক্তি’ বলিয়াও ভ্রম হইতে পারে, কারণ, অতিশয়োক্তিতে উপমান উপমেয়কে গ্রাস করিয়া ফেলে। কিন্তু অতিশয়োক্তি হইতে অপ্রস্তুত প্রশংসার প্রধান পার্থক্য এই যে, অতিশয়োক্তিতে—উপমান উপমেয়কে গ্রস্ত করিয়া অভেদ প্রতিপাদন করে। অপ্রস্তুত প্রশংসায় অভেদ-প্রতিপাদনের প্রশ্ন উঠে না, ইহাতে অপ্রস্তুত বর্ণনা হইতে ব্যঙ্গনায় প্রস্তুত বিষয়টি আভাসিত হয়। অতিশয়োক্তি ‘অভেদ সর্ববস্ত্র’ অলঙ্কার, অপ্রস্তুত প্রশংসা ‘গুঢ়ার্থপ্রতীতিমূল’—ইহাতে কোন গূঢ়তর বিষয়ের ইঙ্গিত থাকে।

অপ্রস্তুত প্রশংসায় পাঁচ প্রকারে অপ্রস্তাবিত বিষয় হইতে প্রস্তাবিত বিষয়ের প্রতীতি হয় : (১) সামান্য অপ্রস্তুত হইতে বিশেষ প্রস্তুতের জ্ঞান ; (২) বিশেষ অপ্রস্তুত হইতে সামান্য প্রস্তুতের জ্ঞান ; (৩) অপ্রস্তুত কার্য হইতে প্রস্তুত কারণের বোধ ; (৪) অপ্রস্তুত কারণ হইতে প্রস্তুত কার্যের বোধ এবং (৫) সমান অপ্রস্তুত হইতে সমান প্রস্তুতের গম্য-সাদৃশ্য।^১

(১) সামান্য হইতে বিশেষ :

[ক] বিবাদে নিম্বাস ছাড়ি কহিলা সুরথী

লক্ষণ,—‘বিধির বিধি কে পারে খণ্ডাতে?’ —মধুসূদন

—‘বিধির বিধান কে পারে খণ্ডাতে’—ইহা সাধারণ সত্য (universal truth) : কিন্তু ইহা রাবণের প্রাসঙ্গিক বক্তব্য নয় : তিনি লক্ষণকে

^১ এই প্রসঙ্গে ‘সামান্য’ ও ‘বিশেষ’-এর অর্থ প্রাণেয়। সামান্য হইতেছে সাধারণ (Universal), বিশেষ হইতেছে অ-সাধারণ (Particular) : হৃদ্য অন্ত ব্যাধি, যেমন কর্ণ ভেদন বল—এগুলি সামান্য উক্তি।

শক্তিশেলে নিহত করিয়াছিলেন, সেই লক্ষণ আবার বাচিয়া উঠিয়াছে। তিনি বুঝিতেছেন, লঙ্কার ধ্বংস আসন্ন। সামান্য অপ্রস্তুত হইতে এই বিশেষ প্রস্তুতটিই এখানে ব্যঞ্জিত হইয়াছে। অলঙ্কার অপ্রস্তুত প্রশংসা।

এই প্রসঙ্গে আচার্য্য অভিনবগুপ্ত বলেন, ‘অহো, সংসারের নিষ্ঠুরতা ! অহো, বিপদের দৌরাভ্যা ! অহো, স্বভাবক্রুর বিধির দুঃস্বপ্ন গতি’—এই সকল উক্তিতে দৈবের প্রসঙ্গ অপ্রাসঙ্গিক, ইহা হইতে কোন বিশেষ বস্তুর বিনাশ—এই ইঙ্গিতটিই প্রাসঙ্গিক। অতএব ইহা সামান্য অপ্রস্তুত হইতে বিশেষ প্রস্তুতের প্রসঙ্গবোধক অপ্রস্তুত প্রশংসা। (দ্রষ্টব্য—ধ্বতালোক, লোচন-টীকা, ১।১৩)

[খ] বাদশাহ রহস্তে হস্ত করিয়া পরে গম্ভীর হইলেন, কহিলেন,
‘...এক বৃন্তে কি দুটি ফুল ফোটে না?’ লুৎফ-উরিসা...
বাদশাহের প্রতি দৃষ্টি করিয়া কহিলেন, ‘ক্ষুদ্র ফুল ফুটিয়া থাকে।
কিন্তু এক মৃণালে দুইটি কমল ফুটে না।’ —বক্সিমচন্দ্র

—‘এক বৃন্তে কি দুইটি ফুল ফুটে না’—বাদশাহের এই উক্তিটি অপ্রাসঙ্গিক : মেহেরউরিসা ও লুৎফউরিসা উভয়েই কি বাদশাহের মহিষী হইতে পারে না—এই বিশেষ বক্তব্যটিই প্রাসঙ্গিক : অলঙ্কার অপ্রস্তুত প্রশংসা। তেমনই লুৎফউরিসার উক্তিও সামান্য অপ্রস্তুত হইতে প্রাসঙ্গিক এই বিশেষ বক্তব্যটির ত্রোতনা হইতেছে যে, মেহেরউরিসা ও লুৎফউরিসার মত অসাধারণ দুই নারীর একত্র অবস্থান অসম্ভব : এখানেও অলঙ্কার অপ্রস্তুত প্রশংসা।

(২) বিশেষ হইতে সামান্য : বহু নীতিকথামূলক কবিতায় এই প্রকারের অপ্রস্তুত প্রশংসার দৃষ্টান্ত রহিয়াছে : বিশেষ করিয়া ঈশ্বর গুপ্ত, রঙ্গলাল, কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার, রজনীকান্ত সেনের রচনা এবং রবীন্দ্রনাথের ‘কণিকা’ অপ্রস্তুত প্রশংসায় পূর্ণ। যথা,

[গ] স্তবর্ণ স্তবর্ণ যিনি চম্পকের ফুল।

স্তবল স্তবাসে করে অন্তর আকুল ॥

কিন্তু এই দোষ বড়, মধু নাই তার।

এই হেতু অলি তাহে করে না বিহার ॥ —ঈশ্বর গুপ্ত

—চম্পক-বাটিত এই বিশেষ বর্ণনা কবির মুখ্য বাচ্য নয়, কবির বক্তব্য এই সামান্য সত্যটি—‘রূপ দ্বারা মোহ বিস্তার করা যায় বটে কিন্তু গুণ না থাকিলে রসিকজনকে আকর্ষণ করা যায় না।’

[ঘ] প্রাচীরের গাত্রে এক নাম গোত্রহীন,

কুটিয়াছে ছোট ফুল অতিশয় দীন ।

ধিক্ ধিক্ করে তারে কাননে সবাই,

স্থখ্য উঠি বলে তারে, ভাল আছ ভাই ! —রবীন্দ্রনাথ

—‘উদারচরিতানাস্ত বহুধৈব কুটুম্বকম্’—এই সামান্য প্রস্তুতটিই এখানে প্রাসঙ্গিক ।

(৩) অজ্ঞাত উদাহরণ :

[ঙ] চাতক অনন্তধ্যান অন্তর্জলে তুচ্ছজ্ঞান

কে তোষে তাহার প্রাণ কাদম্বিনী বিনে ? —বিহারীলাল

—ভালবাসায় নিরাশ হইলেও প্রেমিক একের প্রেম ব্যতীত অন্য প্রেম কামনা করে না, এই সামান্য প্রস্তুতটিই এখানে প্রাসঙ্গিক ।

[চ] ভাবি প্রভু, দেখে কিন্তু মনে

অভ্রভেদী চূড়া যদি যায় গুঁড়া হয়ে

বজ্রাঘাতে, কতু নহে ভূধর অধীর

সে পীড়নে ।

—মধুসূদন

—পুত্রশোকাতুর রাবণের প্রতি মন্ত্রী সারণের উপদেশ : এখানে ‘চূড়াহীন ভূধর’ এই অপ্রস্তুত দ্বারা তৎসদৃশ পুত্রহীন রাবণের প্রসঙ্গ ব্যঞ্জিত হইয়াছে । ইহা সাদৃশ্যভাবের অপ্রস্তুত প্রশংসা ।

[ছ] সে সুন্দর পূর্ণিমা মেঘে ঢাকিয়াছে—কার্ত্তিকী রাকায় গ্রহণ

লাগিয়াছে ; কে খাঁটি সোনায় দস্তার খাদ মিশাইয়াছে—কে সুরবাধা

যজ্ঞের তার কাটিয়াছে ।

—বঙ্কিমচন্দ্র

—এখানে কয়েকটি অপ্রাসঙ্গিক অপ্রস্তুতের মালা : ইহাদের প্রাসঙ্গিক ব্যঞ্জনা—‘ভ্রমর ও গোবিন্দলালের মধুর প্রেমে ভাস্কন ধরিয়াছে’ । এখানেও অলঙ্কারটি সাদৃশ্যভাবের ।

[জ] ধরণী জন্মিল হেথা কি পুণ্য করিয়া ।

মোর বন্ধু যায় যাতে নাচিয়া নাচিয়া ॥

নূপুর হৈয়াছে সোনা কি পুণ্য করিয়া ।

বন্ধুর চরণে যায় বাজিয়া বাজিয়া ॥

—রঘুনন্দন

—ইহা বিসদৃশভাবের অপ্রস্তুত প্রশংসা : ধরণী ও নূপুর পুণ্যবান, রাধা পুণ্যহীন—ইহাই ব্যঞ্জনা ।

অর্থান্তরন্যাস

বাক্যার্থরূপ (statement) কোন বস্তুকে প্রকৃতবস্তু ধরিয়া তাহার যথার্থতা সমর্থন করিবার জন্য অন্য একটি বাক্যার্থরূপ বস্তুকে অপ্রস্তুতের মত কীর্তন করিলে অর্থান্তরন্যাস অলঙ্কার হয়।^১

‘স্ত্যাস’ কথাটির অর্থ ক্ষেপণ অর্থাৎ কখন বা কীর্তন। একটি বাক্যার্থ দ্বারা অত্র একটি বাক্যার্থের সমর্থন এই অলঙ্কারের প্রধান বৈশিষ্ট্য। বাক্যার্থ দুইটি সমানধর্মবৎ অথবা বিপরীত ধর্মী হইতে পারে। মোটের উপর কোন একটি উক্তির সমর্থনে (যাথার্থ্য প্রাপ্তিপাদনে) বাক্যার্থান্তরের ‘ন্যাস’ই অর্থান্তরন্যাস। এই অলঙ্কারে (১) বিশেষ বস্তু (বাক্য) দ্বারা সামান্য বস্তুর, (২) সামান্য বস্তুদ্বারা বিশেষ বস্তুর, (৩) কারণদ্বারা কার্যের এবং (৪) কার্যদ্বারা কারণের সমর্থন করা হয়। বিশেষ হইতেছে particular (statement), আর সামান্য হইতেছে universal (truth or statement) যেমন,

একা যাব বর্দ্ধমান করিয়া যতন

যতন নহিলে কোথা মিলয়ে রতন ॥

—এখানে ‘যতন নহিলে কোথা মিলয়ে রতন’ একটি সামান্য (universal) উক্তি এবং ‘একা যাব বর্দ্ধমান করিয়া যতন’—বিশেষ (particular) উক্তি : সামান্য দ্বারা এখানে বিশেষটি সমর্থিত হইয়াছে—অতএব অলঙ্কার অর্থান্তরন্যাস। সামান্য-বিশেষ জ্ঞান এবং একের দ্বারা অন্যের সমর্থন এই অলঙ্কারের প্রধান বৈশিষ্ট্য।

অপ্রস্তুত প্রশংসার সহিত অর্থান্তরন্যাসের গোলযোগ উপস্থিত হইবার কোন কারণ নাই, কারণ অপ্রস্তুত প্রশংসায একটি পক্ষই (‘সামান্য’ অথবা ‘বিশেষ’) উপস্থিত থাকে, অপরটি ব্যঞ্জনায স্থির কবিষা লইতে হয়। বরং প্রতিবস্তুপমা ও দৃষ্টান্ত অলঙ্কারের সহিত অর্থান্তরন্যাসের বিতর্ক উপস্থিত হইতে পারে : কারণ অর্থান্তরন্যাসের বস্তু দুইটি কখনও কখনও সমানধর্মবৎ

হয়। কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, প্রতিবস্তুপমায় সাধারণ প্রতিবস্তুপমা, দৃষ্টান্ত
ও অর্থান্তরন্যাস ধর্মের অভিন্নতা থাকে, তাহাতে সামান্য-বিশেষ ভাব বা কার্য-কারণ ভাব বর্তমান থাকে না, একের দ্বারা অপরের সমর্থনের প্রসঙ্গও উঠে না। দৃষ্টান্ত অলঙ্কারে থাকে সামান্য ধর্মের ভিন্নত্বে

১ জ্যেষ্ঠঃ সৌখ্যেণ্ডরন্যাসো বস্তু প্রস্তুত্যা কিঞ্চন।

তৎসামান্যসমর্থন্যাসো বোহন্তস্য বস্তুনঃ।—কাব্যাদর্প, ২।১৬৩

বিশ্ব-প্রতিবিশ্বভাব। ইহাতে সামান্ত্রে সামান্ত্রে অথবা বিশেষে বিশেষে বিশ্ব-প্রতিবিশ্বভাবের সাদৃশ্য থাকে। অর্থাস্তরন্যাসে সে স্থলে সামান্যদ্বারা বিশেষকে অথবা বিশেষদ্বারা সামান্যকে সমর্থন করা হয়। কয়েকটি দৃষ্টান্ত পরীক্ষা করিলেই উহার লক্ষণ আরও পরিষ্কৃত হইবে। উদাহরণ :—

(১) সামান্ত্রদ্বারা বিশেষের সমর্থন : এইরূপ স্থলে সাধারণতঃ সামান্ত্র বস্তু (general statement) পরের বাক্যে থাকে, বিশেষটি (particular statement) পূর্বে বসে :

[ক]

কাকালিনী সীতা,

তুমি লো মহার্ষ রত্ন ! দরিদ্র পাইলে

রতন কভু কি তারে রাখে অবতনে ধনি !

—মধুসূদন

—‘দরিদ্র রত্ন পাইলে তাহাকে অয়ত্ন করে না’—পরের বাক্যে অবস্থিত এই সামান্ত্র উক্তিটি দ্বারা—কাকালিনী সীতার পক্ষে মহার্ষরত্নরূপিনী সরমাকে বিন্দুত হওয়া যে অসম্ভব—এই বিশেষ বস্তুটি সমর্থিত হইয়াছে ; অলঙ্কার অর্থাস্তরন্যাস।

[খ]

ছাড় এই স্থান রামা ছাড় এই স্থান।

আপনি রাখিলে রয়ে আপনার মান ॥

—কবিকঙ্কণ

চণ্ডীদেবীর প্রতি কালকেতুর উক্তি : এখানে পরের বাক্যের সামান্ত্র উক্তি দ্বারা পূর্ব বাক্যের উক্তিটি সমর্থিত হইয়াছে।

[গ]

শিখরেতে থাকে শিখী গগনে নীরদ।

লক্ষান্তরে দিনকর জলে কোকনদ ॥

কুমুদ বান্ধব কত লক্ষান্তরে রয়।

যে যাহার বর্জ্য হয় কভু দূরে নয় ॥

—রত্নলাল

‘যে যাহার বন্ধু সে কখনও তাহা হইতে দূরে থাকে না’ —এই সামান্ত্র বাক্যটি দ্বারা পূর্ব পূর্ব বিশেষ কার্য্যগুলি সমর্থিত হইয়াছে।

[ঘ]

ফুলের ফুটিয়াই স্নেহ। পুষ্পরস, পুষ্প গন্ধ বিতরণই তার স্নেহ।

আদান প্রদানই পৃথিবীর স্নেহের মূল।

—বঙ্কিমচন্দ্র

(২) বিশেষ দ্বারা সামান্ত্রের সমর্থন : এস্থলে সামান্ত্র বস্তুটি থাকে প্রথম বাক্যে, বিশেষ বস্তুটি থাকে পরের বাক্যে :

[ঙ]

চির স্নেহীজন ভ্রমে কি কখন ব্যথিত বেদন বুঝিতে পারে।

কি যাতনা বিধে বুঝিবে সে কিসে কভু আশীবিধে দংশেনি যারে ॥

—দ্বিতীয় বাক্যটিই ‘বিশেষ বস্তু’ ; ইহা দ্বারা প্রথম বাক্যের—সুখীজন ব্যথিতের বেদনা বুঝে না—এই সামান্য উক্তিটি সমর্থিত হওয়ায় অর্থাস্তরঙ্গ্যাস অলঙ্কার হইয়াছে।

[চ] উত্তোগ বিহনে ধর্ম না হয় অর্জন।

ক্ষীরোদ মথিয়া সুধা পিয়ে দেবগণ ॥

—রঙ্গলাল

—ক্ষীর সাগর মখন করিয়া দেবতাগণ সুধা পান করেন, এই বিশেষ উক্তি দ্বারা ‘উত্তোগ বিহনে ধন উপার্জন হয় না’—এই সামান্য উক্তিটি সমর্থিত হইয়াছে।

[ছ] সকলেই লক্ষীর বরষাত্রী। অর্থ হাতে থাকিলে কাহাকে

ডাকিতেও হয় না—অনেকে আপনা আপনি আসিয়া জুটে

যায়, কিন্তু অর্থাভাব হইলে সঙ্গী পাওয়া ভার। —টেকচাঁদ

—বিশেষদ্বারা সামান্তের সমর্থন। ‘অর্থাভাব হইলে সঙ্গী পাওয়া ভার’—এই অংশেও অর্থাস্তরঙ্গ্যাস আছে বৈধর্ম্য্য সূত্রে।

[জ] শাস্তিসুখ আপনার মধ্যেই আছে, কেবল জানিতে পাই না।

ভগবান এ যেন মাটির হাঁড়িতে অমৃত রাখিয়াছেন, অমৃত

আছে বলিয়া কাহারও বিশ্বাস হয় না। —রবীন্দ্রনাথ

[ঝ] পিপীড়ার পাখা উঠে মরিবার তরে।

কাহার ষোড়শী কণ্ঠা আনিয়াছ ঘরে ॥ —কবিকঙ্কণ

—কালকেতুর প্রতি ফুল্লরার উক্তি : কালকেতু এক ষোড়শী কণ্ঠাকে (চণ্ডীদেবী) গৃহে আনিয়াছেন, সামান্য ব্যাধের পক্ষে এই অমুচিত কার্য্য মারাত্মক—এই বিশেষ কার্য্যটি দ্বারা সমর্থিত হইয়াছে প্রথম বাক্যের সামান্য উক্তিটি।

[ঞ] সবই যায় কিছুই থাকে না ; থাকে শুধু কীর্তি। কালিদাস

গিয়াছেন, শকুন্তলা আছে।

—চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়

[ট] ভাই হে ! রাজায় রাজায় বৃদ্ধ হয়, উলুখড়ের প্রাণ যায়।

তোমার উপর বোমা দোরাঅ্য করিলে করিতে পারেন, কিন্তু

আমরা হুঃখী প্রাণী আমাদের উপর এ দোরাঅ্য কেন ?

—গোবিন্দলালের নিকট ব্রহ্মানন্দের পত্র।

—বঙ্কিমচন্দ্র

ব্যাঙ্গস্তুতি

অভিধেয় নিন্দা বা স্তুতি দ্বারা যদি যথাক্রমে স্তুতি বা নিন্দা প্রতীয়মান হয়, তাহা হইলে ব্যাঙ্গস্তুতি অলঙ্কার হয়।^১

‘ব্যাঙ্গ’ শব্দটির অর্থ ‘ছল’। এই অলঙ্কারে প্রকারান্তরে (ব্যাঙ্গে=ছলে) বাচ্য নিন্দা বা স্তুতি দ্বারা তদ্বিপরীত ভাবটি প্রকাশ পায়। ‘শ্লেষ’ (শব্দালঙ্কার)-এর সহিত ইহার রূপগত সাদৃশ্য থাকিলেও, এই অলঙ্কারের সৌন্দর্য্য ব্যাঙ্গনা-বোধে, শ্লেষের সৌন্দর্য্য শব্দধ্বনিতে। ব্যাঙ্গস্তুতির উদাহরণ :—

[ক] অতি বড় বৃদ্ধ পতি সিদ্ধিতে নিপুণ

কোন গুণ নাই তার কপালে আগুন।

কুখ্যায় পঞ্চমুখ কণ্ঠভরা বিষ।

কেবল আমার সঙ্গে হৃদয় অহর্নিশ ॥

—ঈশ্বরী পাটনীর নিকট অন্নপূর্ণার উক্তি : ঈশ্বরী পাটনী ইহাকে স্বামী-নিন্দা বলিয়াই বুঝিয়াছিলেন। কিন্তু শব্দার্থের ভেদ বিচারে ইহা শিবের স্তুতি। (দ্রষ্টব্য—শ্লেষ অলঙ্কার)

প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যে শ্লেষগর্ভ ব্যাঙ্গস্তুতির অনেক দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়। বৈষ্ণব পদাবলীর আক্ষেপাত্মকরণে বা শাক্তপদের সন্তানের মান-অভিमानে সুন্দর-সুন্দর ব্যাঙ্গস্তুতির দৃষ্টান্ত আছে। যথা,—

[খ] মা বলে ডাকিস না রে মন, মাকে কোথায় পাবি ভাই !

থাকলে আসি দিতো দেখা, সর্বনাশী বেঁচে নাই ॥ —নরচন্দ্র

—এই উক্তিটির মধ্যে মা-পাগল সন্তানের মায়ের প্রতি কঠিন অপভাষ ব্যক্ত হইয়াছে, কিন্তু ইহারই মধ্যে রহিয়াছে মায়ের স্তুতি : মা (কালী) যে ব্রহ্মময়ী, তিনি ‘নিরাকারা’, তাঁহাকে চোখে দেখা যায় না, তাঁহার জন্ম-মৃত্যুও নাই : তিনি ‘সর্বনাশী’—কালেরও কলনকর্ত্রী কালী : ইহাই ব্যাঙ্গনার স্তুতি।

[গ] কি সুন্দর মালা আজি পরিয়াছ গলে,

প্রচেষ্টা :

—মধুসূদন

—সমুদ্রের সেতুবন্ধনকে উপলক্ষ্য করিয়া পুত্রশোকাতুর রাবণের সমুদ্রের প্রশংসা স্থলে নিন্দা।

উক্ত ব্যাঙ্গস্তুতি: পুনঃ।

নিন্দাস্তুতিভ্যাং বাচ্যভ্যাং গম্যতে স্তুতিনিন্দায়াঃ ॥ (সাহিত্যদ্বর্পণ)

স্বভাবোক্তি

কোন বস্তুর রূপ ও ক্রিয়ার অকৃত্রিম বর্ণনাই স্বভাবোক্তি।^১ আচার্য্য বিশ্বনাথ স্বভাবোক্তিকে ‘দুঃসহ্য’ বলিয়াছেন ; ইহার সৌন্দর্য্য অবধারণগম্য। এইজন্যই ইহাও গুণার্থপ্রতীতিমূলক অলঙ্কারের পর্যায়ে পড়ে। যেন-তেন-প্রকারেণ কোন বস্তুর বর্ণনা করিলেই স্বভাবোক্তি অলঙ্কার হয় না। বর্ণনাটি সুন্দর ও সুন্দর হওয়া চাই। স্বভাবোক্তি দ্বারা একটি বস্তুর বহির্বর্ণনা হইতে বস্তুর অন্তর্নিহিত পরিচয় উদ্ঘাটিত হয়। ইহাতে অন্তঃস্থ অলঙ্কারের জ্ঞান বাহিরের কোন বিষয় আকৃষ্ট হয় না, ইহা স্বয়ংবেত্তা : নিজের সৌন্দর্য্যে নিজেই বলমূল করে। এইজন্যই আচার্য্য দণ্ডী স্বভাবোক্তি অলঙ্কারকে বলিয়াছেন,—‘আত্ম সালঙ্কতিঃ’। স্বভাবোক্তি অলঙ্কার সৃষ্টিতে কবি-প্রতিভার প্রয়োজন অর্থাৎ সত্যকারের কবিপ্রতিভার স্পর্শই এই অলঙ্কারের চমৎকারিত্ব পরিস্ফুট হয়। কেহ কেহ ইহাকেও ‘অলঙ্কারোত্তমা’ বলিয়াছেন।

কেবল প্রকৃতির (নিসর্গ) বর্ণনা নয়, যে-কোন বিষয়ের নিখুঁৎ বর্ণনাই স্বভাবোক্তি : বর্ণনাটি এমন যে, বস্তুটি ‘সাক্ষাৎ’ বলিয়া মনে হয়। যথা,—

[ক] গিরিবর, আর আমি পারিনে হে, প্রবোধ দিতে উমাবে।

উমা কেঁদে করে অভিমান নাহি করে স্তম্ভ পান

নাহি থায় ক্ষীব-ননী-সরে ॥

অতি অবশেষ নিশি গগনে উদয় শশী

বলে উমা, ধবে দে উহারে।

আমি কহিলাম তায চাঁদ কি রে ধরা যায়

ভূষণ ফেলিয়া মোরে মারে। —রামপ্রসাদ

—ছোট্ট একটি মেয়ের মান-অভিমানের নিখুঁৎ চিত্র। বর্ণনাটি পাঠ করিলেই একটি ছবি মনে মুদ্রিত হইয়া যায়।

[খ] ত্রিশ্রোতা নদী বর্ষাকালের জলপ্রাবনে কুলে কুলে পরিপূর্ণ।

চঞ্জের কিরণ সেই তীব্রগতি নদীজলের স্রোতের উপর—স্রোতে,

আবর্তে, কদাচিৎ ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র তরঙ্গে জ্বলিতেছে। কোথাও জল একটু

ফুটিয়া উঠিতেছে—সেখানে একটু চিকিমিকি ; কোথাও চরে ঠেকিয়া

ক্ষুদ্র বীচিভঙ্গ হইতেছে, সেখানে একটু ঝিকিমিকি। তীরে গাছের

১ স্বভাবোক্তি—দুঃসহ্য-অকৃত্রিমরূপবর্ণন—সাহিত্যদর্পণ

গোড়ায় জল আসিয়া লাগিয়াছে—গাছের ছায়া পড়িয়া সেখানে বড়
অন্ধকার ; অন্ধকারে গাছের ফুল, ফল ও পাতা বাহিয়া তীব্র শ্রোত
চলিতেছে । —বঙ্কিমচন্দ্র

—খরশ্রোতা ত্রিশ্রোতার অকৃত্রিম, সুন্দর বর্ণনা ।

[গ] তৃণাঙ্কিত তীরে

জলকলকলস্বরে মধ্যাহ্নসমীরে
সারস ঘুমায়েছিল, দীর্ঘ গ্রীবাথানি
ভঙ্গীভরে বাঁকাইয়া পৃষ্ঠে লয়ে টানি
ধূসর ডানার মাঝে ।

—রবীন্দ্রনাথ

[ঘ] পাণ্ডুর হাতে হুঁচ লয়ে সাজু আঁকে খুব ধীরে ধীরে
আঁকিয়া আঁকিয়া আঁখিজল মুছে দেখে কত ফিরে ফিরে ।

কাঁথার উপর আঁকিল যে সাজু তাহার কবরখানি
তারি কাছে এক গোয়ো রাখালের ছবিখানি দিল টানি,
রাত আন্ধার, কবরের পাশে বসি বিরহীর বেশে

অঘোরে বাজায় বাঁশের বাঁশিটি, বুক যায় জলে ভেসে । —জসীমউদ্দিন

—বিরহিনী পল্লীবধূ কাঁথা সেলাই করিতেছে : কাঁথায় ফুটিয়া উঠিতেছে
অতীত স্মৃতি আর তাহার বৃকের বেদনা । স্বভাবোক্তিটি বড় সুন্দর ।

[ঘ] অন্যাণ্য অলঙ্কার

কারণমালা

কোন কারণের কার্য যদি কারণ হইয়া পরবর্তী কার্য জন্মায় এবং এই ভাবে
কারণ পরস্পরা চলে তবে কারণমালা অলঙ্কার হয় । যথা,

[ক] সজ হইতে জন্মে কাম, কামে ক্রোধ হয়

ক্রোধ হৈতে হয় মোহ, মোহে স্মৃতিক্ষয়

স্মৃতিনাশে বুদ্ধিনাশ অবশ্য হইবে

বুদ্ধিনাশ হৈতে মৃত্যু ইহাই জানিবে । —গীতোক্ত শ্লোকের অম্ববাদ

[খ] 'লোভে পাপ পাপে মৃত্যু শাস্ত্রের বচন'

একাবলী

পর পর বাক্যের বিশেষ্য যদি ক্রমাগত পূর্ব পূর্ব বাক্যের বিশেষণরূপে স্থাপিত হয়, তাহা হইলে একাবলী অলঙ্কার হয়। স্থাপনের পরিবর্তে অহোপন (নিরাকরণ) হইলেও একাবলী হয়। বিশেষণরূপে স্থাপন দ্বারা, শব্দটি যে বিশেষণই হইবে, তাহা বুঝায় না, বিশেষণভাবাপন্ন হইবে ইহাই বুঝায়। যথা,

[ক] ওই দেখ সরোবর কমল-শোভিত,
কমলকুসুম পুনঃ ভৃঙ্গ-সুশোভিত ;
ভৃঙ্গসব গুঞ্জরিছে সঙ্গীত-মুখর,
সঙ্গীত জাগায় চিতে স্মৃতি মনোহর।

—পরবর্তী বাক্যগুলির কমল, ভৃঙ্গ, সঙ্গীত—পূর্ব পূর্ব বাক্যে বিশেষণের মত স্থাপিত হওয়াতে অলঙ্কার হইয়াছে একাবলী।

[খ] নদীর ভূষণ জল, জলের ভূষণ পদ্ম। পদ্মের ভূষণ মধুকর, মধুকরের ভূষণ গুন্ গুন্ স্বর উভয়ে উভয় প্রেম-বন্ধ ॥ —দাশরথি রায়

[গ] পুষ্করিণীটি অতি বৃহৎ—...ঘাসের ফ্রেমে অঁটা পড়িয়া আছে। সেই ঘাসের ফ্রেমের পর আর একখানা ফ্রেম—বাগানের ফ্রেম...সেই ফ্রেমখানা বড় জাঁকাল। —বঙ্কিমচন্দ্র

[ঘ] তাঁর কাব্য বর্ণনাবহুল · বর্ণনা চিত্র-বহুল...চিত্র বর্ণবহুল। —বুদ্ধদেব

সার

বস্তুর উত্তরোত্তর উৎকর্ষ প্রদর্শিত হইলে সার অলঙ্কার হয়: ‘উত্তরোত্তরমুৎকর্ষো বস্তুনঃ সার উচ্যতে’ (সাহিত্যদর্পণ)। যথা,—

[ক] সংসারসারচেতনবস্তু, চেতনের সার নর,
নরের মাঝারে সুসার জানিবে বিদ্বান গুণধর।

[খ] প্রভু কহে এহোত্তম আগে কহ আর।
রায় কহে কান্তা-প্রেম সর্বসাধ্য সার ॥
ইহার মধ্যে রাধাপ্রেম সাধ্য শিরোমণি।
বাহার মহিমা সর্ব শাস্ত্রেতে বাখানি ॥

—চৈতন্যচরিতামৃত

তুল্যযোগিতা

প্রস্তুত অথবা অপ্রস্তুত বিষয়গুলি একই ধর্মের (গুণ বা ক্রিয়া) বন্ধনে সংযুক্ত হইলে তুল্যযোগিতা অলঙ্কার হয়। মনে রাখিতে হইবে, এই অলঙ্কারে একাধিক উপমেয় বা একাধিক উপমান থাকে। এই উপমেয়গুলি একরূপ গুণ বা ক্রিয়া দ্বারা সংযুক্ত হয় অথবা উপমানগুলি এক ধর্মদ্বারা সংযুক্ত হয়। যথা,—

[ক] পূর্ণজ্যোতিঃ দেবকাস্তি এবে প্রকাশিলা

নীরদ-লাঞ্ছন কেশ প্রাবিত কিরণে

বক্ষেতে বিশাল বর্ষ।

—হেমচন্দ্র

—ইহু দধিচীর আশ্রমে নিজেকে প্রকাশ করিলেন : ‘প্রকাশিলা’ এই ক্রিয়াদ্বারা ‘দেবকাস্তি’, ‘কেশ’ ও ‘বর্ষ’-এর প্রকাশও বুঝাইতেছে বলিয়া অলঙ্কার তুল্যযোগিতা।

[খ]

—কি করে জানিলে

তার চোখে অশ্রু ছিল কিনা ? বেশী নয়

একবিন্দু জল। নহে তো নয়ন প্রাপ্তে

ছল ছল ভাব ; কম্পিত কাতর কণ্ঠে

অশ্রুবদ্ধ বাণী !

—রবীন্দ্রনাথ

—‘ছিল কি না’ এই ক্রিয়ার বন্ধনে সংযুক্ত হইয়াছে ‘অশ্রু’ কিংবা ‘ছলছলভাব’ ও ‘অশ্রুবদ্ধ বাণী’।

[গ] জবা রাঙা, করবী রাঙা, রাঙা কুসুম ফুল

—ছড়া

এখানে ‘জবা’, ‘করবী’ ও ‘কুসুমফুল’—এই উপমানগুলি এক ‘রাঙা’র বন্ধনে আবদ্ধ।

দীপক

তুল্যযোগিতায় কতকগুলি উপমান অথবা উপমেয় এক সমানধর্ম দ্বারা সংযুক্ত হয় ; দীপক অলঙ্কারে প্রস্তুত এবং অপ্রস্তুত এক গুণ বা ক্রিয়া দ্বারা সম্বন্ধযুক্ত হয়। ‘দীপক’ নামটি সার্থক ; একটি দীপ যেমন গৃহের সকল বস্তুকে আলোকিত করে, দীপক অলঙ্কারেও তেমনই অপ্রস্তুত ও প্রস্তুত একটি মাত্র ধর্ম (গুণ বা ক্রিয়া) দ্বারা সংযুক্ত হয় : ‘দীপ ইব দীপকং নিগম্যতে’। যথা,—

[ক] ষটিলে খলের সঙ্গ সকলে শক্তি।

খলে আর বিষধরে ধরে এক রীত ॥

—এখানে ‘খল’ উপমেয়, ‘বিষধর’ উপমান, ইহার উভয়ে ‘ধরে’ ক্রিয়া দ্বারা ‘এক ধর্ম্মাভিসম্বন্ধ’-যুক্ত হইয়াছে।

[খ] যম আর প্রেম

উভয়েরি সমদৃষ্টি সর্বভূতে।

—রবীন্দ্রনাথ

লক্ষণামূল অলঙ্কার

সংস্কৃত অলঙ্কারশাস্ত্রে ‘লক্ষণা’ শব্দের একটি শক্তি। বাচ্য দ্বারা শব্দার্থের বোধ না হইয়া—সেই শব্দের সংশ্লিষ্ট অন্য অর্থ দ্বারা অর্থ-প্রতীতি হইলে অর্থটিকে বলা হয় লক্ষ্যার্থ এবং যে শক্তি দ্বারা এই ভাবে অন্য অর্থ লক্ষিত হয়, শব্দের সেই শক্তিকে বলে ‘লক্ষণা-শক্তি’।^১ যেমন, ‘তিনিই এ গ্রামের মাথা’; ‘মাথা’ দ্বারা অভিধা-শক্তি বলে ‘মস্তক’ এই অর্থটিই প্রকাশ পায়, কিন্তু এই বাক্যে ‘মাথা’ মস্তক নয়, মস্তক-সংশ্লিষ্ট ‘বুদ্ধি’র কথাই বুঝায়। ইহাই লক্ষ্যার্থ। লক্ষণা দুই প্রকারের হইতে পারে—(১) রুঢ়ি লক্ষণা ও (২) প্রয়োজন লক্ষণা। লোক-ব্যবহারের দ্বারা যে লক্ষ্যার্থ প্রসিদ্ধ হইয়া গিয়াছে—তাহা রুঢ়ি-লক্ষণা, যেমন, ‘আমি রবীন্দ্রনাথ পড়িতেছি’—এখানে ‘রবীন্দ্রনাথ’ বলিতে ‘রবীন্দ্রনাথের রচনা’ এই অর্থটি প্রসিদ্ধ হইয়া গিয়াছে, ইহাই রুঢ়ি-লক্ষণা। যে লক্ষণার লক্ষ্যার্থ লোকসিদ্ধ নয়, বক্তার বা লেখকের অভিপ্রায় অনুযায়ী নূতন অর্থের সূচনা করে, তাহাই প্রয়োজন-লক্ষণা, যেমন, ‘অমঙ্গল স্মরি, এ রাজ্যের টিকি যত হবে কণ্টকিত’—এখানে ‘টিকি’ বলিতে ‘ব্রাহ্মণ’কেই বুঝায় না (যদিও ইহা ব্রাহ্মণেরই প্রতীক), বুঝায় তথাকথিত আচার-সর্বস্ব মিথ্যাচারী ব্রাহ্মণকে; লেখকের অভিপ্রায় অনুযায়ী এই অর্থটিই এখানে সূচিত হইয়াছে।

রুঢ়ি-লক্ষণা দ্বারা সাধারণতঃ এই সকল অর্থ প্রকাশ পায়: যথা,
(১) অধিবাসী স্থলে দেশ বা ভূখণ্ড: ‘পঞ্জাব আজি গরজি উঠিল’
(২) প্রতিনিধিবর্গ স্থলে দেশ বা প্রতিষ্ঠান: ইষ্টবেঙ্গল জিতে গেল: রাজহাল হেরে গেল (৩) কর্ম্মের পরিবর্তে কর্তা: ‘আমি কালিদাস পড়িতেছি।

১. মুখ্যার্থবোধে তদযুক্তো বস্যাংস্তোইর্থঃ প্রতীয়তে।

রুঢ়ি প্রয়োজনাধারী লক্ষণা শক্তির পিতা ॥—সাহিত্যদর্পণ

প্রয়োজন-লক্ষণার বহু প্রকারভেদ : উক্তির সৌন্দর্য্য এই লক্ষণা দ্বারা হৃষ্ট হয়। আমরা মোটামুটি কয়েকটির উল্লেখ করিতেছি—(১) প্রতীক দ্বারা মূলবস্তু : ‘গেরুয়ার সাহায্য’, ‘লাল-টুপী’; (২) বস্তু স্থলে বস্তুর আধার : ‘নারিবে শোধিতে ধার গোড়ভূমি’; (৩) কার্যস্থলে কারণ,—‘তিনি শোকে ত্রিয়মাণ’; (৪) কারণস্থলে কার্য : ‘পুরুকেশের সন্মান করিবে’; (৫) সমগ্র স্থলে অংশ : ‘চার হাত এক হওয়া’; (৬) অংশস্থলে সমগ্র : ‘বৌদ্ধজগৎ’; (৭) বস্তুস্থলে উপাদান : ‘দেহে স্বর্ণ ধারণ করিও’; (৮) সামান্য স্থলে বিশেষ : ‘ভালভাত’, ‘পান খাবার টাকা’; (৯) বিশেষ স্থলে সামান্য : তিনি পথ্য করিলেন; (১০) জাতি স্থলে ব্যক্তি : ‘রূপে মদন’; (১১) গুণ স্থলে বস্তু : ‘মানুষ হও’; (১২) বস্তু স্থলে গুণ : ‘যৌবনের জয়যাত্রা’— ইত্যাদি।

ইংরাজিতে কয়েকটি অলঙ্কার লক্ষণা দ্বারা গঠিত হইয়াছে, তাহাদের মধ্যে প্রধান Metonymy (= a transfer of name) এবং Synecdoche : অধ্যাপক Bain বলেন, ‘In this class of figures, a thing is *named*, either by some accompaniment or by some part.’ যেমন,

Metonymy : (1) Sign or symbol for the main subject : *crown* for royalty (2) Instrument for the agent : ‘The arbitration of the *sword*’ (3) The container for the contained : He drank the *cup* (4) An author is put for his works : I am reading *Mill* and *Spencer*.

Synecdoche : (1) Part for the whole : They sought his *blood* (2) Material for the thing made : The glittering *steel* (= sword) (3) Passion for the object : ‘My *love*’ etc.

সংস্কৃতে ‘লক্ষণা’ অলঙ্কার বলিয়া স্বীকৃত হয় নাই। আচার্য্য সুধীরকুমার দাশগুপ্ত Metonymy ও Synecdoche-এর সাদৃশ্বে ‘লক্ষ্যোক্তি’ এবং Transferred epithet-এর সাদৃশ্বে ‘আরোপোক্তি’ এই দুইটি অলঙ্কারের কথা নির্দেশ করিয়াছেন। দুইয়েরই ভিত্তি—লক্ষণাশক্তি, লক্ষ্য—সৌন্দর্য্যসৃষ্টি।

লক্ষ্যোক্তি

“লক্ষণাশক্তির প্রয়োগে উক্তিযে যে বিশিষ্ট সৌন্দর্য প্রকাশ হয়, তাহার নাম **লক্ষ্যোক্তি অলঙ্কার**” (কাব্যত্ৰী) :

ক্লৃতি বা প্রসিদ্ধিমূলক :

[ক] ভাসিছে কনকলক্ষা আনন্দের নীরে । —মধুসূদন
লক্ষা = লঙ্কার অধিবাসী

[খ] ‘গিরি, এবার আমার উমা এলে, আর উমা পাঠাব না ।’
গিরি = গিরির অধিপতি ।

[গ] ‘বরোদার বদান্যতা’ = বরোদার অধিপতির বদান্যতা ।

[ঘ] ‘ইংলণ্ড ও অষ্ট্রেলিয়ার খেলা অমীমাংসিতভাবে শেষ হইয়াছে ।

প্রয়োজনমূলক :

[ক] ‘বাম হাতে যার কমলার ফুল ডাহিনে মধুকমালা’—সত্যেন্দ্রনাথ
কমলার ফুল—শ্রীহট্টের প্রতীক, মধুকমালা—সংগীতাল পরগণার প্রতীক ।

[খ] ‘বোতলেই তাহার সর্বনাশ করিল । বোতলেই = মদেই ।

[গ] পাণিনি আয়ত্ত করিয়াছ কি ?—পাণিনি = পাণিনি-রচিত ব্যাকরণ ।

[ঘ] ‘চতুর্দশ বৎসরের একগাছি মালা’ —রবীন্দ্রনাথ
—লক্ষণা প্রয়োগে এখানে পুঞ্জ পুঞ্জ সৌন্দর্যের ব্যঞ্জনা ।

[ঙ] ‘বিনা উপকারে খায় ধুতি’—ধুতি = বিবিধ ঘৃষ ।

আরোপোক্তি বা উপচার বিশেষণ

‘লক্ষণাশক্তির দ্বারা এক পদের বিশেষণ তাহার সহিত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধযুক্ত অন্য পদে আরোপিত বা উপচারিত হইয়া যে সৌন্দর্যের সৃষ্টি করে, তাহার নাম **আরোপোক্তি অলঙ্কার**’ (কাব্যত্ৰী) :

[ক] গাহিতে চাহিছে হিয়া পুরাতন ক্লাস্ত বরষের
সর্বশেষ গান । —রবীন্দ্রনাথ

—‘ক্লাস্ত’ প্রকৃতপক্ষে ‘হিয়া’র বিশেষণ, এখানে ‘বর্ষ’-এর উপর আরোপিত হইয়াছে, অতএব ইহা আরোপোক্তি বা উপচারিত বিশেষণ ।’ তেমনিই,

[খ] স্নিগ্ধসজল মেঘকজ্জল দিবসে,
বিবর্ণ প্রহর অচল অলস আবেশে । —রবীন্দ্রনাথ

প্রক্ষেয় অধ্যাপক শ্রীমাপদ চক্রবর্তী মহাশয় ‘লক্ষ্যোক্তি’ নামকরণের অযৌক্তিকতা প্রদর্শন করিয়াছেন এবং উহা যে অন্য অলঙ্কারের অন্তর্ভুক্ত তাহাও প্রতিপাদন করিয়াছেন । কিন্তু ইংরাজি অলঙ্কারের মত কতকগুলি

অলঙ্কার যে বাঙলাসাহিত্যে ব্যবহৃত হইতেছে, তাহা তিনি স্বীকার করিয়াছেন : ‘আমাদের অলঙ্কার-পরিভাষায় বাধা যায় না এমন কতকগুলি পাশ্চাত্য অলঙ্কারের প্রচুর প্রয়োগ রয়েছে আধুনিক বাঙলাসাহিত্যে’ (অলঙ্কার চক্রিকা) এবং ‘কয়েকটি পাশ্চাত্য অলঙ্কার’—এই অধ্যায়ে নূতন নাম দিয়া তাহাদের দৃষ্টান্ত দিয়াছেন Metonymyকে তিনি বলিয়াছেন ‘অনুকল্প’, Synecdoche-কে বলিয়াছেন, ‘প্রতিরূপক’, Transferred epithet-কে বলিয়াছেন, ‘অন্যাসক্ত’।

বস্তুত: কতগুলি নূতন নূতন অলঙ্কার যে বাঙলাভাষায় ব্যবহৃত হইতেছে, তাহাতে সন্দেহ নাই। ডাঃ সূর্যধীরকুমার দাশগুপ্ত ‘আরোপোক্তি’ অলঙ্কারের আলোচনা প্রসঙ্গে আর একটি ইঙ্গিত দিয়াছেন, কিন্তু উদাহরণ দেন নাই : তাহা হইতেছে ইংরাজির Personification অলঙ্কার। ‘Personification consists in attributing life and mind to inanimate things’ (Bain) : এই ধরনের প্রচুর দৃষ্টান্ত বাঙলায় রহিয়াছে। ডাঃ সূর্যধীরকুমার বলেন, ‘প্রায়ই অচেতনে চেতনের ধর্ম আরোপ করা হয়, সেই অর্থে ইহা ঠিক ঠিক সমাসোক্তি জাতীয়, কিন্তু সমাসোক্তি নহে’। আবার ইহা ঠিক Transferred Epithet-ও নয়, কারণ Transferred Epithet হইতেছে ‘shifting of an epithet from its proper subject to some allied subject or circumstances, যেমন, Idle bed (‘শুয়ে আছি অলস শয়ান’)। Personification অলঙ্কারটি ‘আরোপোক্তি’র পর্যায়ভুক্ত, ইহাতে বিশেষ ভাবে অচেতন পদার্থে মনুষ্যধর্মারোপ হয় : ইহার সহিত Personal Metaphor-এর সাদৃশ্য আছে।

[ক] ‘ঝঞ্ঝাঘন গরজন্তি সন্ততি’—বিভাপতি

[খ] নিমিষেকে জোড়ে মেঘ গগনমণ্ডল—কবিকঙ্কণ

[গ] মুদীলা সরসে আঁখি বিরসবদনা নলিনী। —মধুসূদন

[ঘ] আকাশে ছেলান দ্বিয়ে ঘুমায় পর্বত। —গোবিন্দলাল

[ঙ] চাঁদ আকাশে উঠিয়া বনের মাথার উপর আলো ঢালিয়া দিল—

ভিতরে বনের অন্ধকার, আলোতে ভিজিয়া উঠিল।

—এগুলিকে ঠিক প্রতীয়মানা উৎপ্রেক্ষাও বলা চলে না। কারণ, আরোপ-গুলিতে কোন সংশয় প্রকাশ পায় নাই, যেমন সংশয় পাইয়াছে এই বর্ণনাটিতে :

মনে হইল, রাজার আদেশ শুনিয়া সেই মুহূর্ত্তে কালের স্রোত যেন রুদ্ধ হইল—সেই মুহূর্ত্তেই যেন অরণ্যের বৃক্ষগুলি যে যেখানে ছিল ঝুঁকিয়া দাঁড়াইল।’

—রবীন্দ্রনাথ

[৬] সংসৃষ্টি ও সঙ্কর অলঙ্কার

সকল অলঙ্কারের আলোচনা আছে এই দুইটি অলঙ্কারের আলোচনা অপরিহার্য। কবিগণ যখন কাব্য সৃষ্টি করেন, তখন তাঁহারা অলঙ্কার সৃষ্টির উদ্দেশ্যেই অলঙ্কার সৃষ্টি করেন না, রসসৃষ্টিতে অভিনিবিষ্টমনা হওয়ার অলঙ্কার স্বেচ্ছায় আসিয়া কবি-রস-নাট্যশালায় ভিড় করে। এইজন্য একই স্থানে ভিন্ন ভিন্ন অলঙ্কারের সমাবেশ হয়। আলঙ্কারিকগণ ইহা লক্ষ্য করিয়াছিলেন : অলঙ্কারের এই মিশ্রণহেতু চাক্ষুষ ও তাঁহারা লক্ষ্য করিয়াছিলেন। তাই তাঁহারা পরিণেবে একটি মিশ্র-অলঙ্কারেব নাম নির্দেশ করিলেন, তাহার সাধারণ নাম সঙ্কর অলঙ্কার।

‘ধ্বজালোক’ গ্রন্থে সঙ্কর অলঙ্কারের লক্ষণ ও উদাহরণ সন্নিবিষ্ট হইয়াছে : আচার্য্য আনন্দবর্দ্ধন বলেন, যেখানে একটি অলঙ্কার অন্ত একটি অলঙ্কারের ছায়া গ্রহণ কবে, তাহাই সঙ্কর অলঙ্কার (‘যদালংকারোহলঙ্কারান্তরছায়ামনুগৃহ্ণাতি’ ধ্বজালোক, বৃত্তি, ১/১৩)। আচার্য্য অভিনবগুপ্ত সঙ্কর অলঙ্কারের বিস্তৃত লক্ষণ নির্দেশ করিয়াছেন এবং ইহার চারিটি প্রকারভেদ নির্দেশ করিয়াছেন। মিশ্র অলঙ্কারের দুইটি প্রধান ভেদ (১) একই স্থলে দুই বা ততোধিক অলঙ্কারের পবম্পর নিরপেক্ষভাবে অবস্থান এবং (২) দুই বা ততোধিক অলঙ্কারের একস্থলে দুধ ও জলের ত্রায় আত্যন্তিক সংশ্লিষ্টতা। মিশ্র-অলঙ্কারেব এই দুইটি প্রকারভেদই—সংসৃষ্টি ও সঙ্কর অলঙ্কার।

সংসৃষ্টি অলঙ্কার

একাধিক অলঙ্কার একই রচনার পরম্পর নিরপেক্ষ হইয়া বিরাজ করিলে সংসৃষ্টি অলঙ্কার হয়। ইহাতে (১) একাধিক শব্দালঙ্কার, (২) একাধিক অর্থালঙ্কার, কিংবা (৩) একাধিক শব্দ ও অর্থালঙ্কারের মিশ্রণ থাকে। অলঙ্কারগুলি পবম্পর নিরপেক্ষ হইয়া অবস্থান করে, যেমন বসায়ণ-শাস্ত্রের সাধারণ মিশ্রণ (Mechanical mixture) : অতি সহজেই প্রত্যেকটি উপাদানকে মিশ্রপদার্থ হইতে পৃথক করা সম্ভব। তেমনই একটি রচনার অলঙ্কারগুলির সাধারণ মিশ্রণ হইলে এবং তাহানিগকে অতি সহজে পৃথক করিয়া লওয়া সম্ভব হইলে অলঙ্কার হয় সংসৃষ্টি। বলা :—

[ক] ঈশানে উজ্জ্বল মেঘ সঘনে চিকুর।

উত্তর পবনে মেঘ ডাকে ছুড় ছুড় ॥—কবিকঙ্কণ

—এখানে (১) অল্পপ্রাস ও (২) ধ্বন্যুক্তির সংসৃষ্টি। প্রথম পংক্তিতে ‘ন’ ও ‘ব’ স্বনির দ্বিরাবৃত্তিতে ‘বৃত্ত্যুপ্রাস’, দ্বিতীয় পংক্তিতে ‘হুড়হুড়’ শব্দে ধ্বন্যুক্তি। দুই-ই নিবপেক্ষ ভাবে বর্তমান। এখানে দুইটি শব্দালঙ্কারের সংসৃষ্টি।

[খ] ইচ্ছাময় ইচ্ছা তব কে বলিতে পাবে ?

বর্ণহারে বর্ণিবারে সদা বর্ণ হারে।—ঈশ্বরগুপ্ত

—প্রথম পংক্তিতে ‘ইচ্ছা’ শব্দের একার্থে দ্বিরাবৃত্তিতে লাটাত্তপ্রাস। দ্বিতীয় পংক্তিতে ‘বর্ণহাবে’ দুইবার ব্যবহৃত হইয়াছে ভিন্নার্থে—(১) বর্ণহারে = বর্ণমালায়, (২) বর্ণ হাবে = বর্ণ পরাজিত হয়, অতএব অলঙ্কার যমক। এখানে শব্দালঙ্কারের সংসৃষ্টি।

[গ] সেই অপদার্থ চায় কন্তারহ্নে মোর

ভাষ্যাক্রমে লভিবারে ! এত স্পৃহা তাব !

বামন হইয়া চায় ধরিবাবে চাঁদ

ক্ষুদ্র বাহু মেলি ! —রবীন্দ্রনাথ

—এখানে একই আধারে (১) রূপক ও (২) নিদর্শনা অলঙ্কারের সংসৃষ্টি। ‘কন্যারহ্ন’ রূপক। দ্বিতীয়তঃ অপদার্থেব কন্যাবত্ব লাভ করার সহিত বামনের চাঁদ ধরাব কল্পনায় হইয়াছে অসম্ভব বস্তু সম্বন্ধেব ‘নিদর্শনা’।

[ঘ] ধম্‌ধম্‌-ছন্‌ছন্‌-বনন্বনন—দম্‌দম্‌-দ্রিম্‌দ্রিম্‌ বলিয়া বোণে কত কি বাজিতেছিল, বোণা কখনও কাদে, কখনও রাগিয়া উঠে, কখনও নাচে, কখনও আদর করে, কখনও গর্জিয়া উঠে—বাজিয়ে টিপি টিপি হাসে। —বঙ্কিমচন্দ্র

—এখানে প্রথম অংশে স্পষ্ট ধ্বন্যুক্তি, দ্বিতীয় অংশে অচেতন বোণার চেতনধর্ম্ম আরোপিত হওয়ায় ‘হইয়াছে’ ‘অন্তাসক্ত’ (আরোপোক্তি); শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের সংসৃষ্টি।

সঙ্কর অলঙ্কার

একাধিক অলঙ্কার একই রচনায় (একাত্ম্যে) যদি অঙ্গাঙ্গী হইয়া এমন ভাবে অবস্থান করে, যাহাতে সন্দেহ উপস্থিত হয়, কোনটি প্রধান—তাহা হইলে হয় সঙ্কর অলঙ্কার। ইহাতে একাধারে দুইই প্রধানভাবে দোহুল্যমান, যেন দুখ ও জলের একত্র মিশ্রণ, কোনটিকেই কোনটি হইতে সহজে বিচ্ছিন্ন করা অসম্ভব। এই প্রকারের অলঙ্কারে কোথাও দেখা যায়, একটি আর একটির উপকারক হইয়া অবস্থান করে, কোথাও বা একেবারে

নীল-কীরের মত মিশিয়া থাকে। ইহাতে একটিকে অল্পট হইতে কোনক্রমেই প্রধান বলা চলে না—দুইয়েরই স্বপক্ষে ও বিপক্ষে প্রবল যুক্তি থাকে। বলা,—

[ক] চন্দ্রশেখর প্রকল্পচিত্তে দেখিলেন, তাঁহার গৃহ-সরোবরে চন্দ্রের
আলোতে পদ্ম ফুটিয়াছে। — বহির্মুখ

—চন্দ্রশেখর নিদ্রিত শৈবলিনীকে দেখিতেছেন : কিন্তু কি দেখিতেছেন ?
—একটি ‘পদ্ম’। উপমেয়কে উপমান গ্রাস করিয়া ফেলিয়াছে, অতএব
অলঙ্কার অতিশয়োক্তি। কিন্তু ‘গৃহ-সরোবরে চন্দ্রের আলোতে পদ্ম ফুটিয়াছে’
ইহা তো পরম্পরিত রূপক। দুইদিকেই প্রবল যুক্তি। সন্দেহ—ইহা রূপক,
না অতিশয়োক্তি ? ইহা সঙ্কর অলঙ্কার।

[খ] পুণ্য অঙ্গিপদতলে পবিত্র স্নানব
পুষ্পপাত্র বৃন্দাবন।

—নবীনচন্দ্র

‘পুষ্পপাত্র বৃন্দাবন’—ইহা কি পুষ্পপাত্ররূপ বৃন্দাবন ? রূপক ? না,
‘পুষ্পপাত্রের মত পবিত্র স্নানব বৃন্দাবন’—উপমা ? আরও একটি সংশয়,
অঙ্গিপদতলে পুষ্পপাত্রের অবস্থিতি কি সম্ভব ?—ইহা কি উৎপ্রেক্ষা নয় ?
—‘পুণ্য অঙ্গিপদতলে বৃন্দাবন যেন পুষ্পপাত্র’। একাধারে তিনটি অলঙ্কারের
অঙ্গাদিভাবে প্রধান হইয়া অবস্থান : অলঙ্কার সঙ্কর।

[গ] কে বলে ঈশ্বর গুপ্ত ব্যাপ্ত চরাচর।

যাহার প্রভায় প্রভা পায় প্রভাকর ॥

—ঈশ্বর গুপ্ত

এখানে (১) অল্পগ্রাস ও (২) শ্লেষ—এই দুইটি শব্দালঙ্কারের মিশ্রণ
ঘটিয়াছে। প্রথমতঃ ‘গুপ্ত’ ধ্বনিটি সংযুক্ত অবস্থায় দুইবার ধ্বনিত হওয়ায়
ছেকাছগ্রাস হইয়াছে, দ্বিতীয় চরণে ‘প্রভা’ শব্দটি একই অর্থে একাধিকবার
পুনরাবৃত্ত হওয়ায় লাটান্ধগ্রাস হইয়াছে। তৃতীয়তঃ ইহাতে আছে একটি
শ্লেষ—‘কে বলে ঈশ্বর গুপ্ত ব্যাপ্ত চরাচর’—ইহার এক অর্থ, ঈশ্বর (ভগবান)
গুপ্ত নহেন, তিনি চরাচরব্যাপ্ত, দ্বিতীয় অর্থ কবি ঈশ্বর (গুপ্ত)ও গুপ্ত নহেন
—তাঁহার বিশ্বব্যাপ্ত খ্যাতি। প্রথম চরণেব শ্লেষ দ্বিতীয় চরণেও প্রবেশ
করিয়াছে। অলঙ্কার সঙ্কর।

[ঘ] নন্দিনীর নিবিড় যৌবনের ছায়াবীথিকায় নবীনের মায়া-মৃগীকে
বাজা চকিতে দেখতে পাচ্ছেন।

—এখানে শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের সঙ্কর হইয়াছে : ইহাতে আছে
(১) অল্পগ্রাসের ঘটা ও (২) রূপকের বিস্তার। প্রথমতঃ, ‘ন’, ‘ব’ ধ্বনির বহুবার
আবৃত্তিতে বৃত্তান্তগ্রাস : দ্বিতীয়তঃ ‘নন্দিনীর’—‘নীল’—‘যৌবনের’—‘নের’,

‘মবীনের’ নৈর’—অসম্ভব অসম্ভব পুনঃ পুনঃ আত্মজিতে দৃষ্টান্তপ্রাপ্তি ; আত্মার ‘নিবৃত্তি’—এর ‘নিবি’ ও বোধনের ‘বনে’তে আছে ব্যক্তন ধ্বনিগুণের অঙ্গণ সাদৃশ্যমানে বিরুদ্ধি—ইহাও দৃষ্টান্তপ্রাপ্তি। দ্বিতীয়তঃ—‘বোধনের ছায়া-বীজিকার মবীনের মায়ামুগী’তে রহিয়াছে রূপক (পরম্পরিত)। অল্পপ্রাপ্ত রূপকের মধ্যে প্রবেশ করিয়া তাহার সহায়ক হইয়া উঠিয়াছে বলিয়া অলঙ্কার সঙ্গর।

[ঙ] ‘এই রমণী চন্দ্রবদনা অসিতপদ্মনয়না’।

—চন্দ্রই ইহার মুখ অথবা তত্ত্বং মুখ ; পদ্মই ইহার নয়ন অথবা তত্ত্বং নয়ন
—এইভাবে এস্থলে ‘রূপক’ ও ‘উপমা’ দুইয়েরই উল্লেখ হইতে পারে, দুই পক্ষই সমান প্রবল। অলঙ্কার সঙ্গর।

[চ] মেঘ দেখে তুই করিসনে ভয়

আঁড়ালে তার সূর্য্য হাসে
হারা শরীর হারা আলো
অন্ধকারেই ফিরে আসে।

—সাধারণ ভাবে দেখিলে ইহা দৃষ্টান্ত অলঙ্কার ; মেঘের আঁড়ালে সূর্য্য হাসে, শরীর হারা আলো অন্ধকারেই ফিরে আসে। কিন্তু এ বক্তব্য অপ্রাসঙ্গিক : প্রাসঙ্গিক প্রস্তুত বিষয়টি হইতেছে—দুঃখের মধ্যেই সুখ আসে : অতএব অলঙ্কার অপ্ৰস্তুতপ্রশংসা। দৃষ্টান্তটি অপ্ৰস্তুতপ্রশংসায় অবসিত হইয়াছে।—অলঙ্কার সঙ্গর

[চ] অলঙ্কার বিচার

অলঙ্কার বিচার করিবার সময় সকল দিকে বিশেষভাবে লক্ষ্য রাখিতে হয়। সাধারণ অলঙ্কার বিচার করিতে গোলযোগ উপস্থিত হয় না, কারণ তাহাতে একটিই মাত্র অলঙ্কার থাকে। কিন্তু যেখানে একাধিক অলঙ্কারের মিশ্রণ থাকে, তাহা সাবধানে বিচার্য্য। আমরা নিম্নে কয়েকটি অলঙ্কারের বিচার-পদ্ধতি নির্দেশ করিতেছি :—

[ক]

প্রীতি-মন্ত্রবলে

শাস্ত কর, বন্দী কর নিন্দা-সর্পদলে
বংশীরবে হাশ্রমুখে।

—‘নিন্দা’ সর্পরূপে কল্পিত হওয়ায় প্রীতি মন্ত্র-রূপে, হাশ্রমুখ বংশীরব রূপে কল্পিত হইয়াছে। অলঙ্কার পরম্পরিত রূপক। ‘স্ত’ ও ‘ন্দ’ ধ্বনির অন্তপ্রাসও লক্ষণীয়।

[খ]

কাচ পড়ে থাকে যেখানে সেখানে

কিরেও দেখে না কেহ,

হীরকখণ্ড লভিতে সবার কতই না আগ্রহ।

—কাচ ও হীরক-খচিত বিবরটি প্রধান বস্তু নয়, বস্তু—‘লোকে ভাল জিনিবের আদর করে, ফল জিনিষকে পরিহার করে’—এই সাধারণ উক্তিটি।
‘অলঙ্কার অপ্রকৃতপ্রমাণ’।

[গ] ঝরনার ধারা নয় ওতো নয়
চেয়ে দেখ ভাল করে,
কার মগিহার ছিঁড়ে গেছে তাই
মগিরাশি ঝরে পড়ে।

- উপমের বর্ণাধারাকে অপহব করিয়া, উপমান মগিহারের প্রতিষ্ঠা
হইয়াছে। ‘অলঙ্কার—অপহুতি’।

[ঘ] বসুন্ধরা দিবসের কৰ্ম অবসানে
দিনান্তের বেড়াটি ধরিয়া আছে চাহি
দিগন্তের পানে।

--‘বসুন্ধরায়’ উদাসীন রমণীর ব্যবহার আরোপিত হওয়ায় অলঙ্কার—
সমাসোক্তি।

[ঙ] পদ্মালয়া পদ্মমুখী সীতারে পাইয়া।
রাখিলেন বুঝি পদ্মবনে লুকাইয়া ॥
চিরদিন পিপাসিত করিয়া প্রয়াস।
চন্দ্রকলা ব্রমে রাহু করিল কি গ্রাস ॥

—কুন্তিবাস

—প্রথম চরণে ‘পদ্মালয়া পদ্মমুখী’তে আছে লাটানুগ্রাস : পদ্মমুখী লুপ্তোপমা
—‘পদ্মের মত মুখ’ : প্রথম চরণ দুইটি মিলাইয়া বাচ্যা উৎপ্রেক্ষা—‘বুঝি’
উৎপ্রেক্ষাবাচক শব্দ। দ্বিতীয় দুই চরণে অলঙ্কার রাহুপক্ষ হইতে ভ্রান্তিমান।

[চ] স্নদূর গোঠেব শ্রাম-বার্তা কি
অরিছে রে বার্তাকু !
কচি বুক হাটে স্নলভ করিতে
ফলে ফালা দিল চাকু।

—‘স্ন’, ‘শ্রা’ ও ‘স্ব’ তে ঋত্যানুগ্রাস : বার্তা (সংবাদ), বার্তাকুর ‘বার্তা’
নিরর্থক ; এইদিক হইতে অলঙ্কার সমক : আবার ‘বার্তা কি’, ‘বার্তা কু’তে—
অলঙ্কার ছেকানুগ্রাস। প্রস্তুত বিষয়টিতে একটি পৌরাণিক বিষয়ের অরণ
প্রসঙ্গও রহিয়াছে ; ইহাকে ‘অরণ’ অলঙ্কার বলে। আবার শেষ দুই পংক্তিতে
অলঙ্কার অতিশয়োক্তি : উপমেকে গোপন করিয়া এখানে উপস্থিত
উপমান ‘কচি বুক’ : ‘ফলে ফালা’র মধ্যেও ছেকানুগ্রাস রহিয়াছে। ‘চাকু’তে
কসাইরূপী মনুষ্য-ব্যবহারের আরোপে ইহাতে ‘সমাসোক্তি’ও হইয়াছে।

[ছ] তার চেয়ে এসো প্রভাত-আলোকে চেয়ে থাকি দূরে দূরে

বাঁকা নদী বেধা চরের কাঁকালে জড়ায় জড়ির ডূরে।

—‘জড়ায় জড়ির ডূরে’—অলঙ্কার ছেকাছুপ্রাস : ষ, ও জ-এ প্রত্যক্ষপ্রাস : ইহা হইতে প্রধান হইয়াছে—‘বাঁকা নদীতে নায়িকা ব্যবহার আরোপ করাতে ‘সমাসোক্তি’। কিন্তু ‘এহো বাহু’ : কবির প্রকৃতিকেই বড় ভাল লাগিতেছে, ‘তার চেয়ে’ কথাটির মধ্যে ব্যঞ্জন্য রহিয়াছে ‘ব্যতিরেক’ অলঙ্কারের : বক্তব্যটির মধ্যে ব্যঞ্জিত হইয়াছে সংসারের স্বার্থপরতা হইতে প্রকৃতির উৎকর্ষ।

[জ] হে ভৈরব, যে রুদ্র বৈশাখ,
ধূলায় ধূসর রুক্ষ উড্ডীন পিঙ্গল জটাজাল,
তপঃক্লিষ্ট তপ্ত তনু, মুখে তুলি বিবাণ ভয়াল
কারে দাও ডাক,
হে ভৈরব, হে রুদ্র বৈশাখ !

—ছন্দটির মধ্যে রহিয়াছে শব্দালঙ্কার অমুপ্রাসের খটা : ধ্বনি-সৌন্দর্য যেমন উপভোগ্য, তেমনই উপভোগ্য, অচেতন বৈশাখে, চেতন রুদ্রের ধর্মগুলির আরোপে ‘সমাসোক্তি’ অলঙ্কার-সৌন্দর্য : কিন্তু সমাসোক্তিও এখানে অবসিত হইয়াছে রূপকের মধ্যে : বৈশাখ এখানে ভৈরবরূপী। এখানে অলঙ্কারগুলির অমুগ্রাহ্য-অমুগ্রাহক ভাব। অলঙ্কার সঙ্কর।

[ঝ] তব হে জনম অতি বিপুলে ।
ভুবন-বিদিত অজের কূলে ॥
জনক-দুহিতা বিবাহ করি ।
তাহাতে ভাসালে যশের তরী ॥

—ইহা রামচন্দ্রের প্রতি বালকগণের উপহাস। আপাত দৃষ্টিতে ইহা নিন্দা : রামচন্দ্রের জন্ম অজের কূলে (ছাগ-বংশে), সহোদরা ভগ্নীকে (জনক-তনয়াকে) বিবাহ করিয়া তিনি অপূর্ব কীর্্তি স্থাপন করিয়াছেন। ‘কাকু’র সাহায্যে নিন্দা আরও জোরালো হইয়া উঠিয়াছে। কিন্তু এই নিন্দার মধ্যে আবার প্রশংসাও ব্যঞ্জিত হইয়াছে : ভুবনবিদিত অজ-রাজার বংশে রামচন্দ্রের জন্ম, জনক-দুহিতা সীতাকে বিবাহ করিয়া তিনি অশেষ কীর্্তি স্থাপন করিয়াছেন। অতএব ইহা ‘ব্যাজস্ততি’ অলঙ্কার (নিন্দা স্থলে প্রশংসা)। কিন্তু ইহাকে শ্লেষও বলা চলে। শ্লেষ-বক্তোক্তির সাহায্যেই ‘ব্যাজস্ততি’ অলঙ্কারটি নিশ্চয় হইয়াছে। অতএব অলঙ্কার সঙ্কর।

କ୍ଷାନି ଓ ବ୍ରହ୍ମ

ধ্বনি

ভারতীয় অলঙ্কার শাস্ত্রে ‘ধ্বনি’বাদ একটি বিশিষ্ট স্থান অধিকার করিয়া আছে। ধ্বনি-প্রস্থানের প্রথম আচার্য্য কে, তাহা আজও নিঃসংশয়ে স্থিরীকৃত হয় নাই : ‘ধ্বন্যালোক’ নামক সুবিখ্যাত গ্রন্থখানিই ধ্বনিবাদের কীর্ত্তিস্তম্ভ। ইহা চারিটি উদ্যোতে বিভক্ত। প্রত্যেকটি উদ্যোতে তিনটি করিয়া অংশ—(১) কারিকা, (২) বৃত্তি ও (৩) টীকা। কারিকায় রহিয়াছে কবিতাকারে গ্রথিত কতগুলি শ্লোক ; বৃত্তিগুলি এই শ্লোকের ব্যাখ্যা ; টীকা—শ্লোক ও বৃত্তির বিস্তৃত ভাষ্য। সাধারণতঃ কাবিকা ও বৃত্তি—একই লেখকের রচনা হওয়াই স্বাভাবিক। কিন্তু এই গ্রন্থেব স্থানে স্থানে এমন কতকগুলি উক্তি আছে, যাহাতে কারিকা ও বৃত্তি দুই বিভিন্ন লোকের রচনা বলিয়া মনে হয়। বৃত্তি ‘রাজানক’ শ্রীঅনন্দবর্দ্ধনের (৮৫৫—৮৮৪ খ্রীষ্টাব্দ) রচনা এবং টীকা পণ্ডিতপ্রবর শ্রীঅভিনবগুপ্তের (খ্রীষ্টীয় দশম—একাদশ শতাব্দী) রচনা। এই টীকা, ‘লোচনটীকা’ নামে বিখ্যাত। সম্ভবতঃ অভিনব গুপ্তের পূর্বে ‘চন্দ্রিকা’ নামে ধ্বন্যালোকের আরও একখানি টীকা রচিত হইয়াছিল ; তাহা আজিও উদ্ধার হয় নাই : অভিনবগুপ্তের লোচনটীকা যে তাহা হইতেও উৎকৃষ্ট, তাহা অভিনবগুপ্তেব নিজস্ব উক্তি হইতেই প্রকাশিত হইয়াছে :

কিং লোচনং বিনালোকো ভাতি চন্দ্রিকয়াপি হি।

তেনাভিনবগুপ্তোহত্র লোচনোদ্যমলনং ব্যাখ্যং ॥ (টীকা ১/১৯)

—‘লোচন’ বিনা কি কেবল ‘চন্দ্রিকা’ দ্বারাই ‘আলোক’ (= ধ্বন্যালোক) উদ্ভাসিত হয়? সেইজন্যই অভিনবগুপ্ত লোচন-উদ্যমলন কার্য্যে নিযুক্ত হইয়াছেন।

ইতিপূর্বে কাব্যের আত্মতত্ত্ব বিষয়ে নানারূপ মতবাদ প্রচলিত ছিল। কেহ অলঙ্কারকে, কেহ রীতিকে, কেহ বা রসকে কাব্যের আত্মা বলিয়া ঘোষণা করিয়াছিলেন। ধ্বনিবাদের আচার্য্যগণ সেখানে প্রচার করিলেন, ‘ধ্বনি’ই কাব্যের আত্মা : ‘কাব্যাত্মা ধ্বনিঃ’। অবশ্য তাঁহারাও রসের

কাব্যাত্মবল্লে স্বীকার করিলেন, বলিলেন, রস ছাড়া কাব্যই হয় না (‘ন হি তচ্ছব্দং কাব্যং কিঞ্চিদতি’—টীকা): যথাক্রমে করুণ ও শান্তরস প্রধান হইয়াছে বলিয়াই রামায়ণ ও মহাভারত শ্রেষ্ঠ কাব্য: রামায়ণে তো শোকই শ্লোক হইয়া উঠিয়াছে (‘শোকঃ শ্লোকত্বমাগতঃ’)! তাহা হইলে রসে ও ধ্বনিতে পার্থক্য কি? ধ্বনিবাদিগণ বলিলেন, রসই ধ্বনি—রসই সর্বোত্তম ব্যঙ্গ্য, ‘স এষ পরমো ব্যঙ্গ্য:’। কাব্যের আত্মা-ধ্বন্যপ ‘ধ্বনি’ একটি ব্যাপক সংজ্ঞা, ‘রস’ তাহার প্রকারভেদ, শুধু তাই নয়, ‘রসধ্বনি’ই শ্রেষ্ঠ ধ্বনি। ‘অর্থাৎ কাব্যের আত্মা ‘ধ্বনি’ বলে ধারা আরম্ভ করেছেন, কাব্যের আত্মা ‘রস’ বলে তাঁরা উপসংহার করেছেন।’

ধ্বনির স্বরূপ ও সংজ্ঞার্থ

ধ্বনির স্বরূপ ও সংজ্ঞার্থ অনুধাবন করিতে হইলে শব্দ ও অর্থ সম্পর্কে স্পষ্ট ধারণা থাকা আবশ্যক। শব্দার্থই কাব্যশরীর। শব্দের সহিত অর্থের একটি অঙ্গাদী সম্পর্ক আছে: শব্দকে অর্থ হইতে বা অর্থকে শব্দ হইতে বিচ্ছিন্ন করা সম্ভব নয়, ইহা যেন শিব-শক্তির যুগলমুখি। শব্দ ও অর্থের এই সম্পর্ক শব্দ-শক্তি দ্বারা প্রকাশিত হয়। বৈয়াকরণ ও নৈয়ামিকগণ শব্দের দুইটি শক্তিকে স্বীকার করিয়াছেন—অভিধা ও লক্ষণ।

একটি শব্দ উচ্চারিত হইবার সঙ্গে সঙ্গেই একটি প্রচলিত, সুবিদিত অর্থ প্রকাশ পায়; ‘জনক’ এই শব্দটি উচ্চারিত হইলেই, ‘বিনি জন্ম দেন’, তাহাকেই বুঝায়। ইহাই ‘জনক’ শব্দটির মুখ্যার্থ। অভিধাশক্তি ও বাচ্যার্থ যে শক্তিবল্লে একটি শব্দ এই মুখ্যার্থ প্রকাশ করে, তাহাকে অভিধা-শক্তি (Power to express the literal sense) বলে। শব্দটিকে বলা হয় বাচক বা অভিধায়ক, অর্থটিকে বলা হয় বাচ্যার্থ বা মুখ্যার্থ বা অভিধেয়। বাচ্যার্থ সর্বদাই লোকপ্রসিদ্ধ কিংবা ব্যুৎপত্তিগত অর্থ, কিংবা ব্যুৎপত্তিগত ও লোকপ্রসিদ্ধ অর্থ বুঝাইয়া থাকে। ‘পক্ষে পক্ষ প্রাফুটিত হয়’—ইহার বাচ্যার্থ ‘পাঁকে পক্ষফুল ফোটে’: তেমনই ‘ভগ্নাধিরাজ হিমালয়’ বলিলে ‘পর্বতশ্রেষ্ঠ হিমালয়’—এই বাচ্যার্থই প্রকাশ করে।

কোথায়ও আবার দেখা যায়, কোন বাক্যের কোন শব্দের বাচ্য

অর্থটির দ্বারা সেই শব্দের পূর্ণ অর্থ প্রকাশ পায় না,—ব্যাচ্যার্থ বহির্ভিন্ন সমগ্রভাবে অর্থটি সঙ্গতিহীন বলিয়া মনে হয় ; যেমন, ‘তুমি লক্ষণা শক্তি ও লক্ষ্যার্থ পাণিনি পড়িয়াছ কি ?’ ‘পাণিনি’ বিখ্যাত বৈয়াকরণের নাম, তাহাকে তো পড়া যায় না। অতএব এখানে অর্থ করিতে হয়—‘পাণিনি রচিত ব্যাকরণ’। কোন বাক্যে প্রযুক্ত কোন শব্দের বাচ্যার্থ বাধিত হইলে, তৎসংশ্লিষ্ট অস্ত অর্থ ধরিয়া তাহার অর্থ বুঝিতে হয়। ইহাকে বলা হয়—লক্ষণা। লক্ষণাও শব্দশক্তি, ইহা দ্বারা শব্দের মুখ্যার্থ হলে গোণ-অর্থটি বোধিত হয় : শব্দটিকে বলা হয় ‘লক্ষক’ এবং লক্ষণাশক্তি দ্বারা যে অর্থ প্রকাশ পায়, তাহাকে বলা হয় লক্ষ্যার্থ (Indirect or Secondary meaning) : লক্ষ্যার্থও রুচি ও প্রয়োজনভেদে দুই প্রকার, যেমন, ‘কলিজ (= কলিজবাসী) সাহসিক’—ইহা রুচি-লক্ষণা। ‘তিনি এ গাঁয়ের মাথা’ (=মোড়ল)—ইহাকে বলা হয় প্রয়োজন-লক্ষণা : বক্তার অভিপ্রায় অনুসারে এখানে গোণ অর্থটি অনুমান করিয়া লইতে হয়।

ইহা ছাড়াও কেহ কেহ শব্দের আর একটি শক্তি স্বীকার করিয়া থাকেন, তাহা হইতেছে শব্দের তাৎপর্য্য শক্তি। বাক্যের অন্তর্গত প্রত্যেকটি

শব্দের পরস্পর অর্থবোধ দ্বারা সামগ্রিকভাবে যে অর্থ তাৎপর্য্য শক্তি বোধিত হয়, তাহাই তাৎপর্য্য। ইহা দ্বারা শব্দসমূহের

অর্থ করিয়া বাক্যের অর্থটি গৃহীত হয়। যেমন, ‘ক্ষুধার্ত সাহেব ছুরীকাটা লইয়া খানায় বসিয়াছেন’ : ‘খানা’ শব্দের দুইটি অর্থ—(১) পরিণা, (২) আহার ক্রিয়া, এখানে ‘ক্ষুধার্ত’ ও ‘ছুরীকাটা’ শব্দসামিধ্যে দ্বিতীয় অর্থ বুঝাইতেছে : এইভাবে সমগ্র উক্তি হইতে অর্থ করিয়া যে অর্থ পাওয়া যায়, তাহাই তাৎপর্য্যার্থ : শক্তিটিকে বলা হয় তাৎপর্য্য শক্তি।

অভিধা, লক্ষণা ও তাৎপর্য্য—শব্দের এই তিনটি শক্তি এবং যথাক্রমে বাচ্যার্থ, লক্ষ্যার্থ ও তাৎপর্য্যার্থ—শব্দের এই তিন প্রকার অর্থ ব্যতীত শব্দের আর অস্ত কোন শক্তি বা অর্থ কেহই স্বীকার করেন নাই। আর এই তিন প্রকার অর্থই কোন না কোন প্রকারে বাচ্যার্থই প্রকাশ করিয়া থাকে। বাচ্যার্থ,—বাচ্যার্থ বাধিত হইলে তৎসংশ্লিষ্ট লক্ষ্যার্থ বোধ হয় ; অতএব লক্ষ্যার্থ বাচ্যার্থেরই একপ্রকার সম্প্রসারণ মাত্র। ধ্বনিবাদের সমর্থক আচার্য্যগণ দেখিলেন, এই প্রকারের বাচ্যার্থ দ্বারা কাব্য-সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয় না। বাচ্যার্থের চারুত্বসম্পাদক বাচ্যালঙ্কার দ্বারা সঞ্চিত হইলেও

‘ধ্বজি’ একটি পারিভাষিক নাম। ধ্বনি বলিতে যেমন ধ্বনি-কাব্যকে বুঝায়, তেমনই কাব্যের ধ্বনি বলিতে বুঝায় বাচ্যার্থের অতিরিক্ত এবং বাচ্যার্থ হইতে প্রধান প্রতীয়মান অর্থ। ধ্বনিবাদীদের মতে এই ধ্বনিই কাব্যের আত্মা : ‘কাব্যস্তাত্মাধ্বনিঃ’ (ধ্বন্যালোক, ১।১)।

ধ্বনিবাদের বিরোধীমত ও তাহার খণ্ডন

ধ্বনিই কাব্যের আত্মা—এই মতবাদের বিরুদ্ধে কতিপয় বিরুদ্ধ মত প্রচারিত হইয়াছিল। কেহ কেহ ধ্বনির অস্তিত্বই অস্বীকার করিয়াছিলেন, কেহ বলিতেন—শব্দের ভাস্কর্য বা লাক্ষণিক অর্থের মধ্যেই ধ্বনি রহিয়াছে, আবার মনোরথ নামক এক ব্যক্তি কটাক্ষ করিয়াছিলেন,—যাহাতে সালঙ্কৃত বস্তু নাই, বাক্যের নৈপুণ্য নাই, যাহা বক্তোক্তিশূন্য, একমাত্র জড়মতি ব্যক্তিরাই তাহাকে ধ্বনি-সমন্বিত বলিয়া প্রশংসা করিয়া থাকেন।

ধ্বনিবাদের আচার্য্যগণ অতি সূক্ষ্ম যুক্তি-তর্কের অবতারণা করিয়া এই সকল প্রতিবাদী মত খণ্ডন করিয়া ধ্বনির অস্তিত্ব, স্বাতন্ত্র্য এবং কাব্যাত্মত্ব প্রতিষ্ঠা করিয়াছেন। তাঁহাদের প্রধান যুক্তি এই যে, ধ্বনি প্রতীয়মান অর্থের জ্ঞাতনা করে, ইহা বাচ্য হইতে স্বতন্ত্র। যদিও বাচ্যার্থকে অবলম্বন করিয়াই ধ্বনির ব্যঞ্জনা, তথাপি ইহা বাচ্যার্থাতিশায়ী। যেমন,

হে ধার্মিক, তুমি নিশ্চিন্ত হইয়া ভ্রমণ কর। আজ সেই গোদাবরী
তীরে অবস্থিত লতাকুঞ্জবাসী কুকুর এক দৃপ্ত সিংহ কর্তৃক নিহত
হইয়াছে।—(ধ্বন্যালোকে উদ্ধৃত শ্লোকের গদ্যাভিব্যক্তি)

—ইহা এক রচিসম্পন্ন নায়িকার উক্তি : একটি ব্রাহ্মণকে লক্ষ্য করিয়া ইহা উক্ত হইয়াছে। গোদাবরী তীরের এক রমণীয় লতাকুঞ্জে নায়িকাটি থাকিতেন। ব্রাহ্মণটি সেই কুঞ্জে আসিয়া গাছের ফুল তুলিয়া, লতা ছিঁড়িয়া কুঞ্জের শোভা নষ্ট করিতেন। মহিলাটি ইহা পছন্দ করিতেন না, অথচ ব্রাহ্মণকেও কিছু বলিতে পারিতেন না। সেই কুঞ্জে একটি কুকুর থাকিত, সে ব্রাহ্মণের কার্য্যে বাধা সৃষ্টি করিত। বিদগ্ধা মহিলা ধ্বনি-সমন্বিত এই উক্তিটি দ্বারা নিজ অভিপ্রায় সিদ্ধ করিতেছেন। তিনি ব্রাহ্মণকে বলিতেছেন, হে ব্রাহ্মণ, এখন তুমি নিশ্চিন্তে লতাকুঞ্জে ভ্রমণ করিতে পার, কারণ যে কুকুরটির ভয়ে তুমি লতাকুঞ্জে প্রবেশ করিতে ভয় পাইতে, সে দৃপ্ত সিংহ কর্তৃক নিহত হইয়াছে। ‘ভ্রমণ করিতে পার’—ইহা বাচ্যার্থে ‘বিধি’ বাচক। কিন্তু এই

‘ভম ধর্ম্মিঅ’
শ্লোকের এসঙ্গ

বিধি তো অভিপ্রেত নয়। কুহুর নিহত হইরাছে, কিন্তু লতাকুলে লিংহের আধিষ্ঠান, হইরাছে—অতএব, ব্রাহ্মণের আসা উচিত নয়—এই ‘নিষেধ’ এখানকার ‘ধ্বনি’ বা প্রতীয়মান অর্থ। প্রতীয়মান অর্থটিই এখানকার সৌন্দর্য্য : তাহা বাচ্যার্থকে অবলম্বন করিয়া অথচ বাচ্যার্থকে অতিক্রম করিয়া সম্পূর্ণ অস্ত্র অর্থের ব্যঞ্জনা করিতেছে। অতএব ধ্বনি যে আছে এবং তাহা যে কাব্য হইতে স্বতন্ত্র তাহা প্রমাণিত হইল।

ধ্বনি যেমন বাচ্যার্থ হইতে ভিন্ন, তেমনি লক্ষ্যার্থ হইতেও ভিন্ন। লক্ষণাশক্তি শব্দের লক্ষ্যার্থ দেখাইয়াই বিশ্রান্তি লাভ করে আর ধ্বনি প্রতীয়মান অর্থের দ্যোতনা করে। যেমন, ‘গঙ্গায় লক্ষণা ও ধ্বনি ঘোষেরা বাস করে,’—এখানে ‘গঙ্গায়’ বলিতে লক্ষণায় ‘গঙ্গার সামীপ্য’ বুঝায় : উহাতো বাচ্য গঙ্গারই পুচ্ছভূত, উহাতে ব্যঞ্জনা নাই। ধ্বনির প্রধান বৈশিষ্ট্য ব্যঞ্জনা এবং বাচ্য হইতে উহার সমধিক চারুত্ব। লক্ষণা বাচ্যের সম্প্রসারিত অর্থ জ্ঞাপন করে ; ধ্বনি বাচ্য হইতে অতিরিক্ত এবং ভিন্ন অর্থ দ্যোতনা করে। অতএব শব্দের ভাক্ত বা লাক্ষণিক অর্থ কখনই ধ্বনি হইতে পারে না। ধ্বনি—অভিধা, লক্ষণা ও তাৎপর্যের অতিরিক্ত, ইহা শব্দের এক চতুর্থ ব্যাপার।

এইরূপে ধ্বনি যেমন বাচ্যার্থ ও লক্ষ্যার্থ হইতে স্বতন্ত্র, তেমনি বাচ্য ও বাচকের চারুত্ব সম্পাদক ‘বাচ্যালঙ্কার’ হইতেও স্বতন্ত্র। কেহ কেহ বলেন, বাচকের চারুত্ব তো অলঙ্কার দ্বারা বিহিত হয়। বাহাদ্বারা শব্দ ও অর্থের সৌন্দর্য্য প্রকাশ পায়, তাহাই কাব্যের সারভূত পদার্থ। অলঙ্কারই সেই সার পদার্থ, ‘কাব্যং গ্রাহম্ অলঙ্কারাৎ’ অতএব ধ্বনির প্রতি অত্যধিক অহুরাগের কারণ কি ? আর প্রসিদ্ধ প্রস্থানাতিরিক্ত (যেমন, অলঙ্কার-প্রস্থান, রীতি-প্রস্থান ইত্যাদি) অস্ত্র একটি নাম (ধ্বনি) স্বীকার করারই বা সার্থকতা কি ?—ইহার উত্তরে ধ্বনিবাদিগণ বলেন, একমাত্র ধ্বনিই সকল সৌন্দর্যের সারভূত, ইহা অঙ্গনাদিগের দেহলাবণ্যের ত্রায় সঙ্গদয়-হৃদয়-আহ্লাদকর। শুধু তাই নয়, ধ্বনিই কাব্যের আত্মা, তাহাই অঙ্গী—অলঙ্কার, রীতি প্রভৃতি তাহার অঙ্গমাত্র। ধ্বনির প্রতি বা রসাকর্ষণের উপযোগিতা না থাকিলে অলঙ্কার অলঙ্কার মধ্যেই গণ্য হয় না। তাহা ছাড়া, সাধারণ বাচ্যালঙ্কারের ধ্বনন-যোগ্যতা নাই। ধ্বনি ‘বাচ্য’ হইতে অতিরিক্ত এবং তাহা হইতে স্বন্দরতর, কিন্তু বাচ্যালঙ্কার বাচ্যের মধ্যেই সীমাবদ্ধ।

সাধারণ বাচ্যালঙ্কার দ্বিবিধ : অমুপ্রাসাদি অলঙ্কার এবং উপমাদি অলঙ্কার। ইহারা সকলেই নিজেদের রূপমাত্রে অবস্থিত, অতএব উহারা

ধ্বনি বা ব্যঞ্জনা নয়। কোন কোন অলঙ্কার যেমন জ্বেব, বাচ্যালঙ্কার ও ধ্বনি

সমাসোক্তি, অপ্রস্তুত প্রশংসা, সঙ্কর প্রভৃতি অর্থান্তর জ্ঞাপন করে বটে, কিন্তু তাহাতে ধ্বনি (ব্যঙ্গ্য) থাকে না। ব্যঙ্গ্য সর্বদাই বাচ্য হইতে প্রধান। যেখানে অর্থ ও শব্দ নিজেকে গোণ করিয়া অপর অর্থ প্রকাশ করে তাহাই ধ্বনি।^১ বাচ্যালঙ্কারে শব্দ ও অর্থ তো গোণ হয় না। কোন বাচ্যালঙ্কারই বাচ্য হইতে স্বতন্ত্র প্রতীয়মান অর্থের দ্যোতনা করে না, তাহা বাচ্য হইতে প্রধানও হয় না। মনে হইতে পারে সমাসোক্তি বা অপ্রস্তুত প্রশংসা বা সঙ্কর-অলঙ্কার বৃথি ধ্বনির দ্যোতক, কিন্তু তাহা নয়। যেমন :

[ক] অতিশয় অমুরাগ বশে চন্দ্র, রাত্রির (সন্ধ্যার) বিলোল-তারক মুখখানি এমন ভাবে গ্রহণ করিলেন যে, তাহার সম্মুখে যে অন্ধকার নীলবসনধানি খসিয়া পড়িল তাহা লক্ষ্যই করিলেন না।

[ধত্তালোকেব কারিকায উদ্ধৃত শ্লোকের গদ্যাভুবাদ]

—এখানে অলঙ্কার সমাসোক্তি। সমাসোক্তিতে বর্ণনীয় বিষয়ের বিশেষণ দ্বারা অল্প অর্থের প্রকাশ হয় এবং সংক্ষেপে অর্থের প্রকাশ হয় বলিয়া পণ্ডিতগণ ইহাকে সমাসোক্তি অলঙ্কার বলিয়া থাকেন। আলোচ্য অংশে চন্দ্রে ও সন্ধ্যায় যথাক্রমে নায়ক ও নায়িকার ব্যবহার আরোপিত হইয়াছে। প্রকৃতপক্ষে এই অলঙ্কার হইতে বাচ্য ‘সন্ধ্যার আগমন’ বর্ণিত হইয়াছে। বাচ্যার্থ ছাড়া এই বর্ণনায় অল্প কোন প্রতীয়মান অর্থ নাই। অলঙ্কারটি বাচ্য হইতে প্রধানও নয়, বরং তাহার অমুগামী। অতএব ইহাতে ধ্বনি নাই : ‘ব্যঙ্গ্যামুগতং বাচ্যমেব প্রাধান্যেন প্রতীয়তে সমারোপিত নায়িকানায়ক ব্যবহারয়োনিশাশিনোরিব বাচ্যার্থজ্ঞাৎ।’ (কারিকা, ১।১৪)

[খ] চন্দ্রবদনা, অসিতপল্লবনয়না, সিতকুন্দদন্তী এই রমণীকে বিধাতা আকাশ, জল ও স্থলের মনোহারী বস্ত্রদ্বারা নির্মাণ করিয়াছেন।

[লোচন টীকায উদ্ধৃত শ্লোকের গদ্যাভুবাদ]

—এখানে সঙ্করালঙ্কার। একই রচনায় দুইটি পৃথক্ অলঙ্কার সমান প্রাধান্য লইয়া বর্তমান থাকিলে সঙ্কর অলঙ্কার হয়। আলোচ্য অংশে একটি রমণীর

১। ‘অর্থো গুণীকৃতান্না গুণীকৃত্যভিধেঃ শব্দো বা বজ্রার্থান্তরমভিব্যাক্তি স ধ্বনিরিত্তি।’

সৌন্দর্য বর্ণনা করা হইয়াছে। এই বর্ণনায়—‘চন্দ্রবদনা’, ‘অসিত পদ্মনয়না’, ‘সিতকুমলস্বতী’ প্রভৃতিকে রূপকও বলা চলে আবার উপমাও বলা চলে; দুয়েরই সমান প্রাধান্য। এখানেও ধ্বনি নাই, কারণ এখানে প্রতীক্ষমান কোন নূতন অর্থের ব্যঞ্জনা নাই এবং উপমা ও রূপক-এর মধ্যে কোনটি প্রধান তাহারও স্ফুটনিত কোন ইঙ্গিত নাই।

এইভাবে ধ্বনিকারগণ অত্যন্ত বাচ্যালঙ্কারের উদাহরণ দিয়াও দেখাইয়াছেন যে, ধ্বনি (ব্যঙ্গ্য) এক স্বতন্ত্র বস্তু। প্রতীক্ষমান অর্থব্যঞ্জনাই ইহার বিশিষ্ট লক্ষণ; বাচ্যার্থকে অবলম্বন করিয়া ইহার প্রকাশ হইলেও ইহা বাচ্যাতিরিক্ত।

ধ্বনির স্বরূপ
 ধ্বনি বাচ্য নয়, লক্ষ্যও নয়—ইহা ব্যঞ্জনা; ইহা অলঙ্কার নয়, অলঙ্কার্য; ইহা রমণীদেহের লাবণ্যের মত অবয়বাতিরিক্ত সৌন্দর্য। এই ধ্বনিকে অনেকেই অল্পধাবন করিতে পারেন না, কেহ কেহ ইহার অংশমাত্র স্পর্শ কবেন ‘ধ্বনিমার্গে মনাক্ স্পৃষ্টোহপি ন লক্ষিতঃ’। মহাকবিদের সংকাব্যে ইহার প্রচুর প্রয়োগ আছে: যাহাবা সহস্রম, তাঁহারা অতি সহজে ইহার আশ্রয় লাভ করিতে পারেন। ধ্বনি সহস্রযজ্ঞের আহ্বানজনক: ইহা ‘সহস্রযজ্ঞাবা’, ইহাই কাব্যের আত্মা।

ধ্বনিবাদের ভিত্তি ‘স্ফোট’

ধ্বনির অস্তিত্ব প্রতিপাদনে এবং ইহার স্বাতন্ত্র্য প্রতিষ্ঠায় ধ্বনিবাদিগণ বৈয়াকরণ ও নৈয়ায়িকদের অভিধা ও লক্ষণাবৃত্তিকে গ্রহণ করেন নাই। তাঁহারা ‘ব্যঞ্জনা’ নামে শব্দের এক নূতন শক্তিকে স্বীকার করিয়াছেন। এই শক্তিদ্বারা বিজ্ঞাপিত শব্দার্থকে তাঁহারা বলিয়াছেন ব্যঙ্গ্যার্থ বা প্রতীক্ষমান অর্থ বা ধ্বনি। ইহা স্বতন্ত্র ও স্বাধীন। ইহা কাহারও অন্তর্ভুক্ত নয়, ইহা অঙ্গী। অলঙ্কার, রীতি, গুণ প্রভৃতি ইহাব অঙ্গ। এই যে ‘ধ্বনি’—ইহা বাচ্যার্থ হইতে প্রতীক্ষমান হয়। আলোকার্থী যেমন দীপশিখার প্রতি যত্নবান হইয়াই আলো লাভ করিতে সমর্থ হন, তেমনই বাচ্যার্থের প্রতি যত্নবান হইয়াই ব্যঙ্গ্যার্থ বা ধ্বনিমার্গে প্রবেশ করা সম্ভব হয়।

‘ধ্বনি’ শব্দটি এবং এই ধ্বনির অস্তিত্ব কি ভাবে হয়, তাহার সূত্র—ধ্বনিবাদিগণ ব্যাকরণশাস্ত্র হইতেই গ্রহণ করিয়াছেন। বৈয়াকরণেরা বলেন, একটি শব্দের অর্থবোধ শব্দের প্রথম বর্ণের উচ্চারণের সঙ্গে হয় না। শব্দে যে ধ্বনিপ্রবাহ থাকে, তাহা পর পর উচ্চারণ করিতে করিতে অন্ত্যবর্ণে

আমিরা উপস্থিত হইলে শব্দটির সমগ্রতা অল্পভূত হয়। পূর্ব পূর্ব বর্ণের উচ্চারণ হইতে হইতে শেষ বর্ণের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে চরম অল্পভব জন্মে। তাই বৈয়াকরণেরা বলেন, অন্ত্যবর্ণের শব্দই (ধ্বনিই) ঋয়মাণ। ইহাকে তাঁহারা বলেন ধ্বনি। অন্ত্যবর্ণের ঋয়মাণ ধ্বনিদ্বারাই সমগ্র শব্দ, পদ ও পদার্থের বোধ হয়। ‘প্রোড়ে অল্পভূত পদই স্ফোট’। অন্ত্যধ্বনির অল্পরণক্রমে স্ফোটের প্রতীতি হয় (‘অন্ত্যবৃদ্ধিনিগ্রাহ স্ফোট’)। বস্তুতঃ পূর্ব পূর্ব বর্ণের অল্পভবক্রমে শেষ বর্ণটি ধ্বনিত হইবামাত্র যে বোধ হয়, তাহাই স্ফোট। ধ্বনি বা নাদ (পূর্ব পূর্ব বর্ণের ধ্বনিকে নাদও বলা হয়) স্ফোটের অভিব্যঞ্জক।

অর্থাৎ ধ্বনিবাদিগণ ইহাই বলিতে চান যে, ব্যাকরণে যেমন চরম বর্ণের ধ্বনিটি প্রধান স্ফোটের স্ফোটক, ধ্বনিবাদেও তেমনই বাচ্যার্থ ব্যাক্যার্থের স্ফোটক। বাচ্যার্থ দ্বারাই কাব্যের আত্মা ধ্বনি বা ব্যাক্যার্থের প্রতীতি হয় :

যথা পাদার্থদ্বারেণ বাক্যার্থ সম্প্রতীয়তে।

বাচ্যার্থ পূর্বিকা তৎ প্রতিপত্তস্ত বস্তুনঃ ॥ ধ্বন্যালোক, ১/১২,

[এই স্ফোটবাদের সহিত শৈব প্রত্যভিজ্ঞা-দর্শন বা শাক্ত-দর্শনের খুব মিল রহিয়াছে। ধ্বনিবাদের আচার্য্যগণ শৈব প্রত্যভিজ্ঞা-দর্শনের সমর্থক। আনন্দবর্দ্ধন ও অভিনবগুপ্ত উভয়েই তন্ত্রশাস্ত্রে সুপণ্ডিত। আচার্য্য অভিনব গুপ্তের ‘তন্ত্রালোক’ তান্ত্রিক দর্শনের বিখ্যাত গ্রন্থ। নিজস্ব জীবন-দর্শনের প্রভাব সাহিত্য সন্দর্শনেও যে প্রভাব বিস্তার করিবে ইহাতে আর আশ্চর্য্য কি! আমরা সেই দর্শনের আভাসমাত্র দিতেছি। এক এবং অদ্বিতীয় পরমতত্ত্ব (শক্তি-বিশিষ্ট শিব) স্বপ্রকাশ। পরানাদ ও বিন্দুর ক্রমাভিব্যক্তির ফলে শব্দব্রহ্মের উদ্ভব হয়, তাহাই স্থলজগতের সৃষ্টির কারণ। এই শব্দব্রহ্মও নাদেরই একটি রূপভেদ মাত্র। দৃশ্যমান জগতের বাবতীয় পদার্থ এই

ধ্বনিও

নাদরূপী শব্দব্রহ্মের অন্তর্ভুক্ত। মানব-দেহেও এই নাদ

অতিসূক্ষ্ম, সূক্ষ্ম, বিশেষ ও স্পষ্ট ‘তার’ রূপে অবস্থিত। মাহুকের কণ্ঠোচ্চারিত শব্দধ্বনি অতি স্পষ্ট নাদ—ইহাও সেই পরানাদের একটি রূপ মাত্র। এই শব্দরূপী নাদকে অবলম্বন করিয়াই সাধক পরানাদকে উপলব্ধি করেন। স্থল-মাদের সহিত পরা-নাদের সম্পর্কটি বণ্টাধ্বনির অল্পরণ সদৃশ। স্ফোট হইতেছে সেই চরম বোধ, অর্থাৎ পরতত্ত্বের বোধ। স্থল শব্দধ্বনিকে অবলম্বন করিয়াই সেই চরমবোধের অল্পভব হয়। এখানেও তাই বলা হইয়াছে,

‘নাথ (ধ্বনি) স্ফোটের অভিব্যঞ্জক’। এইভাবে ধ্বনিবাদের আচার্যগণ ‘ধ্বনি’কে যেমন পরাধ্বনির (নাদের) ত্রোতক বলিয়া প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন, তেমনই আবার ধ্বনিকে চরাচর ব্যাপ্ত করিয়া তুলিয়াছেন। কাব্যের মধ্যে এমন কিছু নাই, যাহা ধ্বনির অন্তর্ভুক্ত নয় : শব্দাভিব্যক্তির বাব্তীয় কারণ ধ্বনি। ব্যঞ্জক শব্দ ও অর্থও ধ্বনি। অভিধা, লক্ষণা, তাৎপর্যও ধ্বনি। তাহাদের সংযোগে যে কাব্য সৃষ্টি হয়, তাহাও ধ্বনি। ধ্বনি সর্বব্যাপক সর্বান্তরাশ্রয়। তাই বলা হইতেছে, ‘কাব্যান্তরা ধ্বনিঃ’]

ধ্বনির প্রকারভেদ

ধ্বনি দুই প্রকারের—(১) অবিবক্ষিত বাচ্য ও (২) বিবক্ষিতাত্তপর বাচ্য।

ধ্বনিবাদীগণ, অভিধেয় (বাচ্যার্থ) ধ্বনি নয়, লক্ষ্যার্থ ধ্বনি নয়, বাচ্যালঙ্কার ধ্বনি নয়,—এইরূপ নেতি নেতি করিয়া অগ্রসর হইয়াছেন এবং ব্যঙ্গ্যার্থই ধ্বনি—ইহা বিশেষভাবে প্রতিপাদন করিয়াছেন। কিন্তু ধ্বনি-সৃষ্টিতে যে বাচ্যার্থ তুচ্ছ হয়, তাহাও স্বীকার করিয়াছেন। দীপ যেমন নিজে প্রকাশিত হইয়া অত্মকেও প্রকাশ করে, বাচ্যার্থও তেমনই নিজে প্রকাশিত হইয়া ব্যঙ্গ্যার্থের ত্রোতনা করে। ব্যঙ্গ্যার্থকে কেহ কেহ তীরের সহিত তুলনা করিয়া বলিয়াছেন, ‘সোহমিমোরিব দীর্ঘদীর্ঘতবোহভিধাব্যাপারঃ’। শব্দ শুনিবামাত্র অর্থের প্রতীতি হইলেই অভিধার কার্য শেষ হয়, অভিধার এই সামান্য লক্ষণ, ধ্বনিবাদের অভিধা সম্পর্কে খাটে না। ধ্বনি-সৃষ্টিতে অভিধার শক্তি অপরিসীম : একটি তীব্র যেমন একটি লক্ষ্য বিদ্ধ করিয়াও লক্ষ্যান্তর বিদ্ধ করিতে পারে, অভিধাও তেমনই নিজের বাচ্য অর্থটি প্রকাশ করিয়া ব্যঙ্গ্যার্থের বোধ আনয়ন কবে। শব্দের লক্ষণাও অভিধার একপ্রকার সম্প্রসারণ মাত্র। এইজন্য যে সকল শব্দে উপচরিত বা লাক্ষণিক ব্যাপার থাকে, তাহাতেও ধ্বনির সম্ভাবনা থাকে, কিন্তু অত্মপ্রকারে। ধ্বননব্যাপারে লক্ষণার লক্ষ্যার্থ একেবারেই অভিপ্রেত নয়, ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করাই কবির লক্ষ্য। এক্ষেত্রে শব্দের বাচ্যার্থই লক্ষণার পথে ব্যঞ্জনার অভিব্যঞ্জক হয়। বাচ্যার্থের এই দুই রূপ ভূমিকাই অবিবক্ষিত বাচ্য ও বিবক্ষিতাত্তপর বাচ্য ধ্বনির ভিত্তি।

অবিবক্ষিত বাচ্য ধ্বনি

যেখানে বাক্যের বাচ্যার্থ একেবারেই অভিপ্রেত নয় (অ-বিবক্ষিত = অনভিপ্রেত), ব্যঙ্গ্যার্থই কবির অভিপ্রেত, সেখানে যে ধ্বনি থাকে, তাহাকে

বলা হয় অবিবক্ষিতবাচ্য ধ্বনি। এখানে বাচ্য লক্ষণার পথে ধ্বনির দ্ব্যোতনা করে বলিয়া ইহাকে লক্ষণায়ুল ধ্বনিও বলা হয়। যেমন,

[ক] বীর, কৃতবিদ্য ও সেবাপরায়ণ পুরুষেরাই সুবর্ণপুষ্পা। পৃথিবী চয়ন করিতে পারেন।

—‘সুবর্ণকে পুষ্পরূপে প্রসব করে’—ইহাই ‘সুবর্ণপুষ্পা’ শব্দটির অর্থ, কিন্তু বাক্যে এই অর্থ অসম্ভব। অতএব এই বাচ্যার্থ এখানে অবিবক্ষিত (অনভিপ্রেত) : কবির অভিপ্রেত—বীর, কৃতবিদ্য ও সেবাপরায়ণ ব্যক্তির প্রশংসা। এই অর্থটি প্রচ্ছন্ন রহিয়াছে বলিয়াই উহা সুন্দর। ইহাই এস্থলে ধ্বনি।

[খ] ‘বিশ্বজয়ী ভাবুক কবি চক্ষে আঁকা স্বর্ণ-ছবি’—যতীন্দ্রপ্রসাদ

—কবীন্দ্র রবীন্দ্রনাথ সম্পর্কে এই উক্তি : ‘স্বর্ণছবি’ শব্দটি লক্ষণীয়। ইহার বাচ্যার্থ ‘সোনার জলে আঁকা ছবি’, চক্ষে কি এরূপ ছবি আঁকা থাকিতে পারে?—পারে না। তাই এই অর্থ কবির অভিপ্রেত নয়। এখানে ব্যঙ্গার্থ—রবি কবির অসাধারণ ‘কল্পনাপ্রবণতা’। অতএব ধ্বনি অবিবক্ষিত বাচ্য।

অবিবক্ষিত বাচ্য ধ্বনির আবার দুই প্রকারভেদ—(১) অর্থান্তরে সংক্রমিত ও (২) অত্যন্ত তিবন্ধত। অবিবক্ষিত বাচ্যটি দুই প্রকারের হয় বলিয়াই ধ্বনির এই দুই প্রকারভেদ।

(১) অর্থান্তরে সংক্রমিত বাচ্যধ্বনি : অর্থটি এখানে বাচ্যভাবেই উৎপন্ন হয়, কিন্তু সমগ্রের সহিত বিচার করিলে তাহা অল্পপযোগী বলিয়া মনে হয়। কাজেই বাচ্যভাবে উৎপন্ন হইলেও উহা বাচ্যার্থ না বুঝাইয়া অর্থান্তরের দ্ব্যোতনা করে। বাচ্য অর্থের নিজে উপযুক্ততা থাকা সত্ত্বেও, যেখানে তাহা বিশেষভাবে অদ্বয়বোধার্থ অল্প অর্থে প্রবেশ কবে, সেখানে হয় অর্থান্তরে সংক্রমিত বাচ্যধ্বনি। যথা,—

[ক] রবিকিরণ দ্বারা গৃহীত হইলেই কমল কমলপদ বাচ্য হয়।

—দ্বিতীয় ‘কমল’-এ অর্থান্তরে সংক্রমিত বাচ্যধ্বনি : ‘কমল’ শব্দটিকে মুখ্য অর্থে গ্রহণ করিতে বাধা সৃষ্টি হওয়ায়, উহা একটি বিশেষ অর্থ প্রকাশ করিতেছে। মুখ্য অর্থ এখানে একেবারে আচ্ছন্ন নয়।

[খ] হে বিক্রম, ক্রান্ত কর এ সংহার খেলা !

এ আশান নৃত্য তব থামাও থামাও ;

নিবাও এ চিতা !

—রবীন্দ্রনাথ

—‘রাজা ও রানী’ নাটকের রাজা ‘বিক্রম’এর উক্তি : ‘বিক্রম’ বলিতে বাচ্যার্থে রাজাকেই বুঝাইতেছে বটে। কিন্তু এ ‘বিক্রম’ কোন রাজা? বিম্বি রানী স্মৃতির প্রেমে বিহ্বল, তিনি কি? উক্তি হইতে স্পষ্ট বুঝা যাইতেছে, ইনি সে বিক্রম নহেন, ইনি সেই ‘বিক্রম’ ধারার প্রতিশোধ স্পৃহা উদ্ভাস হইয়া উঠিয়া চারিদিকে সংহার লীলা অল্পজিত হইতেছে। ইহাই ‘বিক্রম’ সংস্কার অর্থান্তরে সংক্রমণ : ধ্বনি অর্থান্তরে সংক্রমিত বাচ্য ধ্বনি।

অত্যন্ত তিরস্কৃত বাচ্যধ্বনি : যেখানে বাচ্যার্থ সর্বপ্রকারে নিজের অর্থকে পরিভাষ্য করিয়া অন্য অর্থ বুঝায়, সেখানে মুখ্যার্থটি অত্যন্ত তিরস্কৃত (দূরীভূত) হওয়ায় ধ্বনির নাম হয় অত্যন্ত তিরস্কৃত বাচ্যধ্বনি।^১ যথা,—

[ক] নিম্বাসান্ন দর্পণের জায় চক্রমা প্রকাশিত হইতেছে না।

—ইহার সংস্কৃত রূপ—‘নিম্বাসান্ন ইবাদর্শচক্রমা ন প্রকাশতে’ (রামায়ণ) এখানে দর্পণের বিশেষরূপে ‘নিম্বাসান্ন’-এর বাচ্য অর্থ গ্রহণে বাধা হয় : ইহা লক্ষণায় দর্পণের ‘অসাধারণ শোভাহীনতা’—এই প্রয়োজন প্রকাশ করিতেছে। মুখ্য অর্থ এখানে অত্যন্ত আচ্ছন্ন : ধ্বনি ‘অত্যন্ততিরস্কৃতবাচ্য।’

[খ] অন্ধ আমি অন্তরে বাহিরে

চিরদিন তোরে লয়ে প্রলয় তিমিরে

চলিয়াছি।

—ইহা রবীন্দ্রনাথের ‘গান্ধারীর আবেদন’ কবিতায় অন্ধ যুতরাষ্ট্রের উক্তি। যুতরাষ্ট্র বাহিরে অন্ধ, কিন্তু অন্তরে অন্ধ হওয়া তো সম্ভব নয়। লক্ষণায় ‘অন্তরে অন্ধ’=বিচারবোধহীন। বাচ্যার্থ অত্যন্ত আচ্ছন্ন (তিরস্কৃত) হওয়ায় এখানে লক্ষ্যার্থই ব্যঞ্জক হইয়া উঠিয়াছে। অতএব ধ্বনি অত্যন্ত তিরস্কৃত বাচ্য।

বিবক্ষিতাশ্রয়ব্যাচ্য ধ্বনি

ইহা ধ্বনির অন্য এক প্রকারভেদ। কাব্যের শ্রেষ্ঠ ধ্বনি (রসধ্বনি) ইহারই অন্তর্ভূত। যদিও ধ্বনিবাদিগণ সাধারণ বস্তু ও অলঙ্কারকে ধ্বনি বলিয়া স্বীকার করেন নাই, কিন্তু তাহারা দেখিয়াছেন, বস্তু ও অলঙ্কারও ধ্বনির পৰ্য্যায়ে উন্নীত হইতে পারে। বস্তু ও অলঙ্কার যখন ব্যঙ্গনার বিষয়ীভূত

১ ‘কল্প পুনঃ স্বার্থে সর্বথা পরিভাষ্য অর্থান্তরে পরিণমতি, তত্র মুখ্যার্থত অত্যন্ত তিরস্কৃত-বাস্তব্যতিরস্কৃতবাচ্যধ্বনি’—সাহিত্যদর্পণ (চতুর্থ পরিচ্ছেদ)

হয়, তখন আর তাহারা সাধারণ বস্তু ও অলঙ্কার থাকে না, তখন তাহারা নিজেরাই ধ্বনি হইয়া উঠে। বিবক্ষিতান্যপরবাচ্য ধ্বনির মধ্যে আলঙ্কারিকগণ ধ্বনির অমস্ত সম্ভাবনা প্রদর্শন করিয়াছেন।

আমরা পূর্বে বলিয়াছি, ধ্বনি স্রষ্টিতে বাচ্যার্থের দুইটি ভূমিকা আছে : প্রথম ক্ষেত্রে বাচ্যার্থ অ-বিবক্ষিত—দ্বিতীয় ক্ষেত্রে বাচ্যার্থ বিবক্ষিত (অভিপ্রেত)। যে ধ্বনিতে বাচ্যার্থ বিবক্ষিত (অভিপ্রেত) হইয়াও তাহা ‘অন্য-পর’ অর্থাৎ অন্য একটি অর্থকে প্রধান (পর) রূপে ছোঁস্তিত করে—সেখানে হয় বিবক্ষিতান্যপরবাচ্য ধ্বনি। বিবক্ষা ও অবিবক্ষার মধ্যে পার্থক্য এইখানেই। একটিতে বাচ্য অভিপ্রেত অর্থাৎ বাচ্যটিকে প্রকাশ করাও কবির উদ্দেশ্য; বাচ্যকে অবলম্বন করিয়াই এস্থলে ধ্বনির প্রকাশ (‘ধ্বনিশব্দ-সাম্বন্ধ্যবিবক্ষিতাভিধেয়ত্বেনান্যপরব্রহ্মাক্ষিপ্তমিতি’ —লোচনটীকা, ২/২); কিন্তু অন্যটিতে বাচ্যকে প্রকাশ করা কবির লক্ষ্যই নয়। প্রথম প্রকারে অর্থাৎ বিবক্ষিত অন্ত-পর বাচ্যধ্বনিতে, বাচ্য প্রদীপের মত নিজে প্রকাশিত হইয়া অন্তকে প্রকাশ করে। বাচ্য অবশ্য গোণ, ব্যঙ্গ্যই প্রধান, তাই বাচ্যকে বলা হইতেছে ‘অন্তপর’। বাচ্য এস্থলে বাচ্য হইয়াই থাকে কিন্তু আর একটি অর্থকে (ব্যঙ্গ্যার্থকে) প্রধান করিয়া তুলে। যেমন, রামপ্রসাদের এই পতাংশটি :

‘আমি কি দুঃখেবে ডরাই?’

—বাচ্য অর্থ এখানে অতি স্পষ্ট। কবি দুঃখকে ভয় পান না। কিন্তু এইখানেই কি ওই বক্তব্যের শেষ? উহা যে তীরের মতই ছুটিয়া চলিয়াছে, এক লক্ষ্য ভেদ করিয়াছে, আর একটিকেও ভেদ করিতে চায় : বাচ্যকে অতিক্রম করিয়া ছোঁতনা করে ‘দুঃখ-ক্লান্ত ভক্তের অসীম সহনশীলতা’। ইহাই এধানকার ধ্বনি। বাচ্য অর্থকে প্রকাশ করিয়াও কবি ওই দ্বিতীয় ব্যঙ্গ্যার্থকেই প্রধান করিয়াছেন। ইহা বিবক্ষিতান্যপরবাচ্য ধ্বনি।

বিবক্ষিতান্যপরবাচ্য ধ্বনিরও দুই প্রকারভেদ—(১) সংলক্ষ্যক্রমধ্বনি ও (২) অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি। এই ভেদটি কিন্তু ধ্বনির দিক হইতে; অর্থাৎ বাচ্যার্থ হইতে যে ব্যঙ্গ্যার্থ টি ছোঁতিত হইতেছে, তাহার ক্রম কি লক্ষ্য করা যায়? না, যায় না।

সংলক্ষ্যক্রমধ্বনি :—যে বিবক্ষার বাচ্যার্থ হইতে কিভাবে ধ্বনির ছোঁতনা হইতেছে, তাহার পৌরোপৰ্য্য (পূর্বাপর সংলগ্নতা = consecutiveness)

লক্ষ্য করা যায়, তাহাকে বলা হয় **সংলক্ষ্যক্রমধ্বনি**। ইহাকে ‘অনুস্থান-সঙ্গিত’ ধ্বনিও বলা হয়। ‘অনুস্থান’ শব্দটির অর্থ অনুরণন, অতএব অনুস্থান-সঙ্গিত মানে অনুরণনের মত। সংলক্ষ্যক্রম ধ্বনিটি অনুরণনের মত। কিভাবে বাচ্যার্থ ব্যাক্যার্থকে জ্যোতিত করে, শব্দশক্তি বা অর্থশক্তি দ্বারা এখানে তাহার ক্রমটি অনুধাবন (লক্ষ্য) করা সম্ভব,—তাই এই নাম। **বস্তুধ্বনি** ও **অলঙ্কারধ্বনি**—সংলক্ষ্যক্রমধ্বনি।

অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি :—যে বিবক্ষায় (বিবক্ষিতান্যপরবাচ্যধ্বনিতে) বাচ্যার্থ হইতে ব্যাক্যার্থের উদ্ভবের ক্রমটি লক্ষ্য করা যায় না, তাহাকে বলা হয় **অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি**। এখানে বাচ্যার্থ ও ব্যাক্যার্থ যুগপৎ প্রকাশিত হয়। বাচ্যার্থ প্রকাশিত হইতে হইতেই চট্ করিয়া ব্যঞ্জনাবোধ্য ব্যাক্যটির প্রতীতি হয়। কেমন করিয়া, কখন যে বাচ্যার্থ ব্যাক্যার্থের জ্যোতনা করিল, তাহার পৌরূপার্থ্য ক্রমটি লক্ষ্যই করা যায় না। সেইজন্যই ইহার নাম **অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি**। সংক্ষেপে ইহাকে **অলক্ষ্যক্রম** বা আরও সংক্ষেপে ইহাকে **অক্রম** নামেও অভিহিত করা হয়। **ভাবধ্বনি** ও **রসধ্বনি**—**অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি**। এই প্রকারের ধ্বনিতেও যে ক্রম না থাকে তাহা নয়, ক্রম অবশ্যই থাকে : বিভাব প্রতীতি হইলে অনুভাব প্রতীতি হয়, তাহা হইতে রসপ্রতীতি হইয়া থাকে, কিন্তু একটি হইতে আর একটির প্রতীতি যেন মুহূর্ত্তমধ্যে আসিয়া যায়। আচার্য্য বিশ্বনাথ বলেন, একটি পদ্মের শত পত্র যেমন মুহূর্ত্তে বিদ্ধ হয়, তেমনই অলক্ষ্যক্রমধ্বনিতে বাচ্য হইতে ব্যাক্য অতি দ্রুত প্রতীত হয় (‘উৎপলপত্রশতব্যতিভেদবৎ লাঘবাৎ ন সংলক্ষ্যতে’—সাহিত্যদর্পণ, চতুর্থ পরিচ্ছেদ)। অলক্ষ্যক্রম ধ্বনিই উৎকৃষ্ট ধ্বনি। আমরা একে একে ইহাদের উদাহরণ দিতেছি।

সংলক্ষ্যক্রমধ্বনি

(১) বস্তুধ্বনি

প্রত্যেক কাব্যেই একটি ‘বস্তু’ (বিষয়বস্তু) থাকে। বাচ্যদ্বারা ই সাধারণতঃ এই বস্তু বর্ণিত হয়। তাহা ধ্বনি নয়। বাচ্যাতিরিক্ত বিষয়ান্তরের অভিযাজ্ঞনাই ধ্বনি। ইহা অবয়বাতিরিক্ত এক লাঘব্যা। বাচ্যার্থ হইতে ব্যঞ্জনাৎ এই ধ্বনি-লাঘবের প্রতীতি হয়। বাচ্য হইতে ব্যঞ্জনাৎ বাচ্যাতিরিক্ত বস্তু ব্যঞ্জিত হইলে হয় **বস্তুধ্বনি**। যনে রাখিতে হইবে, ব্যঞ্জিত পদার্থটি

বাচ্য হইতে প্রধান হওয়া চাই। বাচ্য হইতে ব্যাক্যের যদি অধিকতর চমৎকারিত্ব না থাকে, তাহা হইলে তাহা ধ্বনিপদবাচ্য হয় না।

নানাভাবে বস্তুধ্বনি ধ্বনিত হইতে পারে। বাচ্যের ‘বিধি’, ব্যাক্যে ‘নিষেধ’ হইয়া বা ‘নিষেধ’ ‘বিধি’ হইয়া প্রধান হইলে বস্তুধ্বনি হয়। কখনও কখনও বাচ্য অলঙ্কার, বস্তুকে অভিব্যঞ্জিত করে। নিম্নে বস্তুধ্বনির কয়েকটি উদাহরণ সন্নিবিষ্ট হইল :

[ক] করহ ভ্রমণ ওগো ধাম্বিক, গোদাবরী তীরে কুঞ্জবনে,
সেই যে গুনক নিহত সে আজ, দৃষ্টসিংহ এসেছে বনে।

—অংশটির যে প্রসঙ্গ : তাহা পূর্বেই বর্ণিত হইয়াছে। এখানে বাচ্য বস্তুরূপে আছে—‘করহ ভ্রমণ’—এই বিধি : কিন্তু ব্যঞ্জনায়া যে বস্তুটি পাওয়া যাইতেছে, তাহা ‘নিষেধ’। গুনক (কুকুর) নিহত হইয়াছে কিন্তু সিংহ আসিয়াছে, অতএব, হে ব্রাহ্মণ, লতাকুঞ্জে তোমার আসা আর নিরাপদ নয়— ইহাই ধ্বনি। এখানে ‘বস্তু’ হইতে ‘বস্তু’ ধ্বনিত হইয়াছে, কারণ বিধি ও নিষেধ বিভিন্ন বস্তু (দ্রষ্টব্য লোচন টীকা, ১৫)

[খ] গোবিন্দলাল রোহিণীর মুখে ফুৎকার দিলেন। সেই সময়ে ভ্রমর একটি লাঠি লইয়া একটা বিড়াল মারিতে যাইতেছিল। বিড়াল মারিতে, লাঠি বিড়ালকে না লাগিয়া, ভ্রমরেরই কপালে লাগিল। —বঙ্কিমচন্দ্র

—এখানে বাচ্যার্থ হইতে জানা যাইতেছে, গোবিন্দলাল জলমগ্ন রোহিণীকে বাঁচাইবার উদ্দেশ্যে তাহার মুখে ফুৎকার দিলেন, ঠিক তখনই ভ্রমর-বিড়াল-ঘটিত ঘটনাটি ঘটিল। বাচ্য বস্তু হইতে অন্তরঙ্গনক্রমে ধ্বনিত হইয়াছে—‘ভ্রমরের আসন্ন সর্বনাশ’। বাচ্য ঘটনা হইতে ইঙ্গিতটিই এখানে প্রধান।

[গ] নয়নের তারাহারা করি রে খুইলি
আমায় এ ঘরে তুই। —মধুসূদন

—নিকুন্ডলা যজ্ঞাগারে যাইবার প্রাক্কালে মেঘনাদের প্রতি রাণী মন্দোদরীর উক্তি : উক্তিটির মধ্যে রহিয়াছে ‘নয়নের তারা’ রূপক। কিন্তু এই রূপক অলঙ্কারটিকে গোণ করিয়া মন্দোদরীর অজ্ঞাতসারেই প্রধানভাবে ব্যঞ্জিত হইয়াছে মেঘনাদের মৃত্যুরূপ বস্তুধ্বনি। এখানে অলঙ্কার হইতে বস্তু ব্যঞ্জনা।

(২) অলঙ্কারধ্বনি

‘সাহিত্যের অলঙ্কার অধ্যায়ে আমরা বাচ্যলঙ্কারের অলঙ্কার্য হওনার ধোঁগ্যতার আভাস দিয়াছি। বাচ্য বস্তু বা অলঙ্কার যখন নিজেদিগকে গোঁপ করিয়া অলঙ্কারান্তরের ব্যঞ্জনা করে, তখন হয় অলঙ্কার-ধ্বনি। ধ্বনিতে অলঙ্কারের কোন লক্ষণ থাকে না, তাহা ব্যঞ্জিত হয়। আনন্দবর্দ্ধন বলেন, বাচ্য অবস্থায় যে সকল অলঙ্কার বাহিরের বস্তু হইয়া থাকে, ধ্বনির পর্যায়ে উন্নীত হইলে তাহাই—‘পরায় ছায়াং যান্তি’ অর্থাৎ তাহারাই ‘কান্তিমাঅরূপতাং-যান্তি’ (অভিনবগুপ্ত)। বস্তুতঃ তখন অলঙ্কার আর অলঙ্কার থাকে না, তাহাই অলঙ্কার্য হইয়া উঠে। যথা,

[ক] দিবাকর নিশাকর দীপ তারাগণ।

দিবানিশি করিতেছে তমঃ নিবারণ ॥

তারা না হবিতে পারে তিমির আমার।

এক সীতা বিহনে সকলি অন্ধকার ॥—কৃত্তিবাস

—বাচ্যার্থ এখানে অতি স্পষ্ট : এই বাচ্যার্থ হইতে অমুরণনক্রমে ধ্বনিত হইতেছে সূর্য্য, চন্দ্র, দীপ, নক্ষত্র হইতে সীতার উৎকর্ষ। ব্যঙ্গ্যার্থ বাচ্যার্থ হইতে অধিক মনোহর। ইহা বস্তু হইতে অমুস্বানসমিভ সংলক্ষ্যক্রমে অলঙ্কারধ্বনি। ধ্বনিত অলঙ্কাবটি ব্যতিবেক।

[খ] তার চেয়ে এস প্রভাত-আলোকে চেয়ে থাকি দূরে দূরে,

বাঁকা নদী যেথা চরের কাঁকালে জড়ায় জড়ির ডুরে।

—এখানে বাচ্যার্থ হইতে পাওয়া যাইতেছে একটি সমাসোক্তি অলঙ্কার : বাঁকা নদীতে নায়িকার ব্যবহার আরোপিত হইয়াছে। কিন্তু বাচ্য এই সমাসোক্তিটিই ব্যঞ্জিত করিতেছে একটি ব্যতিক্রম অলঙ্কারধ্বনি। ‘তার চেয়ে’—অংশটি ইঙ্গিত করিতেছে, লোভ-কুটিল সংসার হইতে অনেক ভাল এই প্রকৃতি-সন্দর্শন।

[গ] মাঝে মাঝে দুই তীর বিদীর্ণ করিয়া ছোট ছোট নিঝর

শিশুদিগের তায় আকুল বাহ, চঞ্চল আবেগ ও কলকল শুভ্র হাস

লইয়া নদীতে আসিয়া পড়িতেছে।

—রবীন্দ্রনাথ (রাজর্ষি)

—রাজা গোবিন্দমাণিক্য নির্বাসিতভাবে চট্টগ্রামে আসিয়া পার্বত্য নিঝরের শোভা দেখিতেছেন : আজ ‘হাসি’ নাই, ‘তাতা’ নাই : কিন্তু ক্ষমেরে সঞ্চিত রহিয়াছে তাহাদের স্মৃতি। আলোচ্য অংশে বাচ্য অলঙ্কার

একটি ‘প্রতীপ’ (প্রতীপে প্রসিদ্ধ উপমান প্রসিদ্ধ উপমেরবৎ হয়) ; কিন্তু এই বাচ্য অলঙ্কার ব্যক্তি করিতেছে স্মরণোপমা ধ্বনি : গোস্বামী নদীতীরে হাসি ও তাতাও যে এমননি নির্ঝরের মত খেলা করিত ! বলা বাহুল্য ধ্বনিত অলঙ্কারটি বাচ্য অলঙ্কার হইতে স্তূন্দরতর ।

অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি

(১) ভাবধ্বনি

অক্রমধ্বনিই সর্বশ্রেষ্ঠ ধ্বনি—ইহাই ধ্বনিবাদীদের চরম মীমাংসা এবং রসধ্বনিই ধ্বনি-সম্রাট, তাহাই কাব্যের আত্মা । কিন্তু সব সময় কেবল রসাদিই ধ্বনি হয় না । রসের জন্তই কাব্য প্রাণবান্ একথা সত্য, তথাপি কোন কোন স্থলে ইহার প্রয়োজন অংশ অধিকতর চারুত্ববিশিষ্ট হয় । এইরূপ স্থলে যেখানে ব্যভিচারী ভাব (= সঞ্চারী) অতিশয় পুষ্ট হইয়া চমৎকারিত্ব অর্জন করে, সেখানে হয় ভাবধ্বনি । ভাবধ্বনি অর্থ, ব্যাঙ্গ্য-প্রধান ব্যভিচারী ভাব ।^১

অলঙ্কার শাস্ত্রে নির্বেদ, মানি, শঙ্কা, হর্ষ, আবেগ, বিবাদ, চিন্তা, ভ্রাস বিতর্ক—প্রভৃতি তেত্রিশটি ‘সঞ্চারী ভাব’ স্বীকার করা হইয়াছে । ভাব-ধ্বনিতে ইহাদের যে-কোন একটি প্রধান ও চারুত্ববিশিষ্ট হয় । ইহাতে প্রধানতঃ ভাবটিরই আশ্বাদন হইয়া থাকে । ইহাও অসংলক্ষ্য ধ্বনির পর্যায়ভুক্ত, কারণ ইহাতে বাচ্য হইতে ধ্বনির ক্রমটি লক্ষিত হয় না । উদাহরণ,—

[ক] দেবর্ষি যবে কহিলা এ কথা,
পিতার পার্শ্বে আনত আনন,
লীলাকমলের দলগুলি সব
পার্বতী তখন করে গণন ।

—উপরের কবিতাংশ কালিদাসের কুমারসম্ভবের ‘এবংবাদিনি দেবর্ষো’ শ্লোকটির মুক্তানুবাদ । বাচ্যার্থ এখানে স্পষ্ট । দেবর্ষি অজিতা যখন পিতা হিমরাজের নিকট শিবের সহিত পার্বতীর বিবাহের প্রস্তাব করিলেন,

১ ‘যদ্যপি চ রসেনৈব সর্বং জীবতি কাব্যান্ তথাপি ভল্য রসস্য একধন চমৎকারান্ননোৎপি কুত্শচিন্মশোং প্রবোজকীভূতান্ অধিকোৎসর্গো চমৎকারো ভবতি । তত্র বলা কতিচুত্রিভাবহাং প্রতিপন্নো ব্যভিচারী চমৎকারাতিশয় প্রবেজকো ভবতি, তদা ভাবধ্বনিঃ’ —লোচনদীপ্তি, ৪২

তখন পার্শ্বী অধোমুখে হস্তধৃত লীলাকমল গণনা করিতে লাগিলেন।
বাচ্যার্থ হইতেই ব্যঞ্জনায পাওয়া যাইতেছে পার্শ্বীর অমুরাগজনিত ‘লজ্জা’র
ভাব। আচার্য্য অতুল গুপ্ত ইহাকে ‘পূর্ব্বরাগের লজ্জা’র ব্যঞ্জনা বলিয়াছেন।
অধ্যাপক শ্রামাপদ চক্রবর্তী মহাশয় ইহাকে বলিয়াছেন ‘অবহিখা ভাবধ্বনি’।
মূল রস নয়, ব্যভিচারী ভাবটিরই এখানে চমৎকারিত্ব—তাই ইহা ভাবধ্বনি।

[খ] মেহেরউল্লিসা নিখাস ত্যাগ করিয়া কহিলেন, ‘সেলিম
ভারতবর্ষের সিংহাসনে, আমি কোথায়?’ —বঙ্কিমচন্দ্র

—মতিবাবি মেহেরউল্লিসার নিকট যুবরাজ সেলিমের ভারত সিংহাসন-
প্রাপ্তির সংবাদ দেওয়ায় মেহেরউল্লিসা এই উক্তি করিতেছেন। উক্তিটির
আপাতনৈরাশ্রের মধ্য দিয়া সেলিমের প্রতি মেহেরউল্লিসার অনুরাগের
স্বভি ধ্বনিত হইয়াছে: ‘স্বভি’ একটি ব্যভিচারী ভাব—‘নিখাস ত্যাগ’
—তাহার অমুভাব।

[গ] উমা এলো বাহির দুয়ারে
কোলে করি ঘুরা করি জিজ্ঞাসি উমারে,
‘আমার শিব তো আছেন ভাল?’
উমা বলে, ‘আছেন ভাল’—চোখে দেখ অঞ্চল
বলে, ‘চোখে কি হলো? আমার চোখে কি হলো?’

—অক্ষয়চন্দ্র সরকার

—উমা মায়ের কাছে আসিয়াছেন, শিব আসেন নাই। শিবকে ছাড়িয়া
থাকিতে উমার কষ্ট হয়। মায়ের প্রশ্নে শিবের প্রসঙ্গে উমার মধ্যে বিরহ-
জনিত ‘বিষাদ’ (বেদনা) ধ্বনিত হইয়াছে। ‘বিষাদ’ ব্যভিচারী ভাব:
‘জামায়ের প্রসঙ্গ’ বিভাব, অমুভাব ‘চোখের জল’। ভাবধ্বনির চমৎকারিত্ব
সহজেই অমুমুখ্য। ভাবটির মূলে অবশ্য রহিয়াছে ‘রতি’—কিন্তু তাহা
ধ্বনিতে পরিণত হয় নাই। ‘বিষাদ’-বেদনাই এখানে ধ্বনি। মায়ের
নিকট লজ্জায় চোখের জল গোপন করিবার প্রয়াস, ভাবটিকে আরও মধুময়
করিয়া তুলিয়াছে।

(২) রসধ্বনি

সাধারণভাবে ‘ধ্বনি’কে কাব্যের আত্মা বলিয়া অভিহিত করিয়া
রসধ্বনিই যে শ্রেষ্ঠ ধ্বনি, আচার্য্য আমন্দবর্দ্ধন ও অভিনবগুপ্ত নানাতাবে

তাহা প্রকাশ করিয়াছেন : (‘রসধ্বনে: এষ সৰ্ব্বত্র মুখ্যভূতমাত্মকম্’—
লোচনটীকা)। আনন্দময় চৰ্চনা দ্বারা যাহা আশ্বাদিত হয়, তাহাই রস।
এই রসই ধ্বনি এবং ইহাই কাব্যের আত্মা। পূর্বে যে সকল ধ্বনির
ভেদ উল্লিখিত হইয়াছে, রসধ্বনিতেই তাহাদের পর্য্যবসান। বস্তুধ্বনি,
অলঙ্কারধ্বনিও রসে পর্য্যবসিত হয়। রসরূপ এই ধ্বনি কি?—যেখানে
ব্যঙ্গ্যার্থ অলঙ্কারময় হইয়া সাক্ষাৎভাবে রসকে জাগায়, সেখানে রসধ্বনি।
কাব্যের বিভাব, অল্পভাব ও সঞ্চারী (ব্যভিচারী) ভাবের সংযোগে
চিন্তে স্থায়ী ভাবের যে আনন্দময়ী প্রতীতি হয়, তাহাই রস। রসধ্বনিতে
বাচ্যার্থ হইতে সোজামুজি ব্যঙ্গ্যার্থরূপ রস প্রতীত হয়। যথা,

[ক] রাধার কি হৈল অন্তরে ব্যথা।

বসিয়া বিরলে থাকয়ে একলে

না শুনে কাহারও কথা ॥

সদাই ধ্যেয়ানে চাহে মেঘপানে

না চলে নয়ান-তার।

বিরতি আহারে রাঙা বাস পরে

যেমতি যোগিনী পারা ॥

—চণ্ডীদাস

—এখানে কৃষ্ণ আলম্বন বিভাব : মেঘ উদ্দীপন বিভাব। অল্পভাব হইতেছে
রাধিকার বিরলে বসিয়া থাকা, ধ্যান-নেত্রে মেঘের পানে তাকানো ইত্যাদি।
সঞ্চারী ভাব—চিন্তা ও আবেগ। স্থায়ী ভাব রতি : রতি পূর্ব্বরাজজনিত।
বিভাব, অল্পভাব, সঞ্চারী ভাবের সংযোগে স্থায়ী ‘রতি’ই এখানে শৃঙ্গার
নামক আশ্বাস্তমান রসে অভিব্যক্ত হইয়াছে। অতএব এখানে ধ্বনি—**বিশ্রান্ত
শৃঙ্গার রসধ্বনি**।

[খ] অগ্রসরি রক্ষোরাজ কহিলা কাতরে,

‘ছিল আশা, মেঘনাদ, মুদিব অস্তিমে

এ নয়নদ্বয় আমি তোমার সম্মুখে।’

—মধুসূদন

—‘মেঘনাদ’ আলম্বন বিভাব; অল্পভাব প্রলাপোচ্ছ্বাস; ব্যভিচারী ভাব
‘স্মৃতি ও বিষাদ’; ইহাদের সংযোগে স্থায়ী শোকের অভিব্যক্তি **কল্প
রসধ্বনি**।

[পরবর্তী ‘রস’ অধ্যায়ে এ-সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনা করা হইয়াছে ;

এজন্য এখানে বেশি উদাহরণ দেওয়া হইল না।]

ধ্বনিবাদমতে কাব্যের বিভাগ

ধ্বনির বঙ্গ ও লক্ষণ নির্ণয় করিয়া আচার্য্যগণ যাবতীয় কবিকর্ষের শ্রেণীবিভাগ করিয়াছেন। কোন প্রকার রচনাই তাঁহাদের দৃষ্টি এড়ায় নাই। তাঁহাদের মতে কাব্য দুই প্রকারের—(১) ব্যঙ্গ্য ও (২) গুণীভূত ব্যঙ্গ্য : ইহা ছাড়া যে রচনা তাহা (৩) চিত্র :

‘ব্যঙ্গ্যার্থান্ত প্রাধান্তে ধ্বনি সংজ্ঞিতকাব্যপ্রকারঃ গুণভাগে তু গুণীভূত ব্যঙ্গ্যতা। ততোহন্তঃ রসভাবাদি তাৎপর্যরহিতং ব্যঙ্গ্যার্থ প্রকাশ-শক্তিশূন্যং চ কাব্যং কেবল বাচ্যবাচকবৈচিত্র্য-মাত্রাশ্রয়েণোপনিবদ্ধ-মালেধ্যং বদা ভাসতে তৎ চিত্রম্।—ধ্বন্যালোক বৃত্তি ৩।৪২।

আমরা ধ্বনি বা ব্যঙ্গ্যকাব্য সম্পর্কে আলোচনা করিয়াছি। এখন সংক্ষেপে গুণীভূতব্যঙ্গ্য ও চিত্রের পরিচয় দেওয়া যাইতেছে।

গুণীভূত ব্যঙ্গ্য

ধ্বনিবাদে শব্দের দুইটি অর্থ প্রধানভাবে স্বীকৃত হইয়াছে—বাচ্য ও প্রতীয়মান। প্রতীয়মান অর্থই ব্যঙ্গ্য। যেখানে এই প্রতীয়মান অর্থের প্রাধান্ত, তাহা ধ্বনির বিষয়, প্রতীয়মান অর্থ (ব্যঙ্গ্য) অপ্রধান হইলে, তাহা হয় গুণীভূতব্যঙ্গ্য।

বস্তু, অলঙ্কার, রস—তিনটি ব্যাপারেই ব্যঙ্গ্য গোণ বা গুণীভূত হইয়া থাকিতে পারে। ব্যঙ্গ্যের প্রাধান্ত ও অপ্রাধান্ত লইয়া কথা। কাব্যে ব্যঙ্গ্য আছে, অথচ তাহা অপ্রধান—এইরূপ হইলে গুণীভূত ব্যঙ্গ্য হয় : তাই গুণীভূত ব্যঙ্গ্যও কাব্য। অনেক কাব্য আছে, যাহা ধ্বনি-প্রধান নয়, অথচ তাহাও কোন কোন দিক হইতে পাঠকের চিত্ত আকর্ষণ করে। ইহার কারণ, তাহাতেও ধ্বনি থাকে, কিন্তু অপ্রধান ভাবে। ধ্বনির স্পর্শ আছে এই জন্যই সাধারণ বস্তুও অলঙ্কার ও কাব্য হইয়া উঠে। অভিনবগুপ্ত বলেন, গুণীভূত ব্যঙ্গ্য অলঙ্কারতার মর্ম্মস্বরূপ। রূপক, নিদর্শন, তুল্যযোগিতা—প্রভৃতি ঔপমাগুণ অলঙ্কারের সাদৃশ্যমর্ম্ম তো ব্যঙ্গ্যদ্বারাই অন্বেষিত হয় ; সমালোচক, ব্যাঙ্গমতি, অপ্রস্তুতপ্রশংসা, সঙ্কর প্রভৃতি বাচ্যালঙ্কারও যে অতিশয় শোভাশালিনী হয়, গুণীভূত ব্যঙ্গ্যের স্পর্শই তাহার কারণ। ব্যঙ্গ্য ধ্বনি স্পর্শমণি, ইহা লোহাকেও সোনা করিয়া তুলে। নিম্নে গুণীভূত ব্যঙ্গ্যের কতিপয় দৃষ্টান্ত প্রদত্ত হইল।

[ক] কি আশার সাধু রে !

—উক্তিটির মধ্যে রহিয়াছে একটি ‘কাকু’ : ইহা দ্বারা ধ্বনিত হইতেছে একটি ব্যঙ্গার্থ—‘সাধু’র সম্পর্কে ‘সন্দেহ’। কিন্তু বাচ্যাতিরিক্ত এই ধ্বনিটি প্রধান হয় নাই, মূল অলঙ্কারেরই অঙ্গীভূত হইয়া আছে। ইহা গুণীভূত ব্যঙ্গ্য।
তেমনই,—

[খ] ‘চলনে খঞ্জন নাচে, বলনে কুকিলা’ —গল্পীগাথা

—এখানে ‘অতিশয়োক্তি’ দ্বারা একটি নায়িকার রূপ-বর্ণনাই বাচ্য : ব্যঞ্জনার পাওয়া যাইতেছে একটি উপমাধ্বনি—নায়িকার চলন খঞ্জনের মত চঞ্চল, ভাবণ কোকিলের মত মধুর। কিন্তু এই উপমাধ্বনি এখানে অপ্রধান, বাচ্যের মধ্যেই ইহা অবসিত, অতএব গুণীভূত ব্যঙ্গ্য।

[গ] ‘বায়ুকম্পিত নীলপদ্মের মতো সেই আয়তলোচনার চঞ্চল দৃষ্টি,
সে কি হরিণীদের কাছ থেকে গ্রহণ করেছে, না হরিণীরাই তার কাছ
থেকে গ্রহণ করেছে, তা সংশয়ের কথা।’ —(‘অনুবাদ—অতুল গুপ্ত)

—এখানে ব্যঙ্গ্যটি হইতেছে উপমা : ঘোবনারূঢ়া নায়িকার দৃষ্টি হরিণীর মত চঞ্চল ; কিন্তু বাচ্যার্থ হইতে পাওয়া যাইতেছে—একটি সন্দেহ অলঙ্কার। বাচ্য ‘সন্দেহ’—ব্যঙ্গ্য ‘উপমা’। কিন্তু এই ব্যঞ্জনা ধ্বনি হইয়া উঠিতে পারে নাই, কারণ শ্লোকটির সৌন্দর্য্য বাচ্যের মধ্যেই সীমাবদ্ধ।

এইভাবে গুণীভূত ব্যঙ্গ্যের অসংখ্য উদাহরণ উদ্ধার করা যাইতে পারে। গুণীভূত ব্যঙ্গ্যে বাচ্য অনেক সময় এত উৎকর্ষ লাভ করে যে, প্রকৃত ধ্বনি হইতে তাহাকে পৃথক করাও অসম্ভব হইয়া উঠে। এস্থলে অতি সাবধানে ধ্বনিকাব্য ও গুণীভূত ব্যঙ্গ্য কাব্যের পার্থক্য নিরূপণ করা আবশ্যক। গুণীভূত-ব্যঙ্গ্য কাব্যরূপে স্বীকৃত হওয়ায় কাব্য ও কবি-প্রতিভার অনন্ততাই স্বীকৃত হইয়াছে।

চিত্র

চিত্রকে কবি-কর্ম বলিয়া মানিয়া লইলেও, ইহাকে ধ্বনিবাদীরা কাব্য বলিয়া স্বীকার করেন নাই। যে রচনা রসভাবাদি তাৎপর্য্যরহিত, ব্যঙ্গ্যার্থ প্রকাশে শক্তিশূন্য—যাহা কেবল বাচ্য ও বাচকের বৈচিত্র্যকে আশ্রয় করিয়া রচিত হয়, তাহাই চিত্র। তাহা কাব্য নহে, প্রাণহীন আলেখ্যমাত্র।

আচার্য্য অভিনবগুপ্তের খর রসনা চিত্রের প্রতি অতি কঠিন হইয়া উঠিয়াছে। তিনি এইরূপ রচনাকে কোথাও বলিয়াছেন, ‘ক-চ-ট-ত-পাদিবৎ’ অর্থাৎ একেবারে অর্থহীন, কোথাও বলিয়াছেন—‘দশদাড়িমবৎ’ অর্থাৎ বাহ্যতে প্রত্যেকটি শব্দ ব্যঙ্গিগতভাবে অর্থযুক্ত, কিন্তু সামগ্রিকভাবে অর্থহীন : কোথাও বা ইহা ‘দধি, গুড়, মরিচের সামঞ্জস্যহীন সংযোগ’।

চিত্রের দুইটি প্রকারভেদ দেখা যায় : কোথাও ইহা শুদ্ধ শব্দচিত্র, কোথাও বা নিশ্চাপ বাচ্যার্থের বিবৃতিমাত্র। যখন কোন কবি ইচ্ছা করিয়াই রস-সৃষ্টির দিকে মনোভিনিবেশ না করিয়া বস্তু বা অলঙ্কার সৃষ্টির প্রতি মনোযোগ দেন তখনই চিত্রের সৃষ্টি হয়। আবাব অক্ষম, বিশৃঙ্খলবাক্য ব্যর্থ অমুকরণকারীর কাব্যসৃষ্টির প্রয়াস হইতেও চিত্রের সৃষ্টি হয়। মোটের উপর চিত্র সর্বত্রই রসাদিশূন্য এবং নিশ্চাপ। যেমন,

[ক] শঙ্করী সুরেশী শুভঙ্করী সর্বানী সর্বেশ্বরী সুরশরগী।

শিশু শশধর শিরস্মোভিনী,

শরণাগত সাধকজনে সকল সম্পদ-দায়িনী ॥ —রঘুনাথ দেওয়ান

—অনুপ্রাসের ছড়াছড়ি। ইহা কি চাটু, না স্তুতি? ধ্বনিবাদীরা বলিবেন, ইহা চিত্র।

অতিরিক্ত নীতি প্রচাবে ইচ্ছাবশেও এইরূপ চিত্র সৃষ্টি হয়। যেমন, কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদারের ‘সম্ভাব শতক’ : অপ্রস্তুত প্রশংসা বা অর্থান্তরন্যাস অলঙ্কারে একেবারে প্রাণহীন :

[খ] মন যদি যথা তথা সদা করে গতি

বুথা তবে মুর্নির্নাম নির্জনে বসতি।

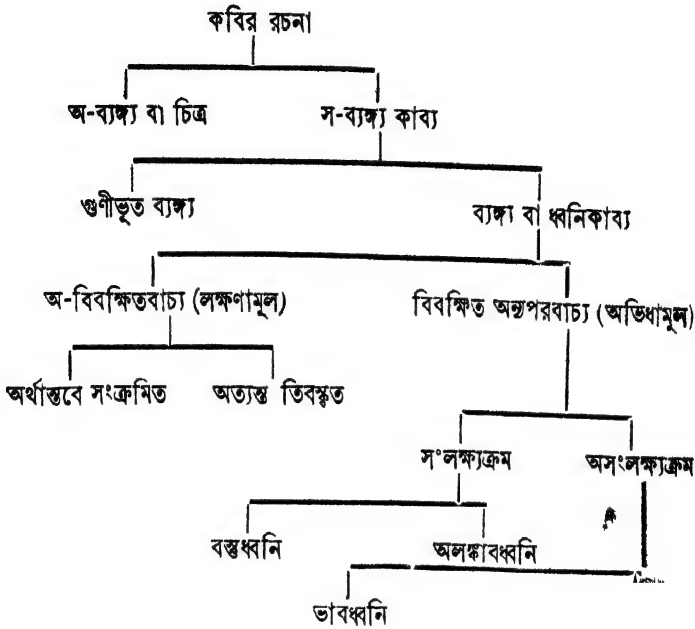
যে গৃহীব বিভূপদে সদা মন রম

প্রকৃত নির্জনবাসী মুনি সে নিশ্চয়।

—কৃষ্ণচন্দ্র মজুমদার

বস্তুতঃ রসসৃষ্টি কবির লক্ষ্য হইলেই রচনা কাব্য হয়; নচেৎ তাহা প্রাণবর্জিত, মুখ্যবস্তুর প্রতিকৃতিমাত্রই হইয়া থাকে। বাঙলা দেশের কবিগোলা বা পাঁচালিকারদের রচনা হইতে ‘চিত্রের’ অসংখ্য উদাহরণ সমাহৃত হইতে পারে।

ধ্বনিবাদের আচার্য্যবৃন্দ কবি-কর্মকে তুলভাবে বিরূপ ভাগ করিয়াছেন, নিম্নলিখিত তালিকা-চিত্রটি দেখিলেই তাহা বুঝা যাইবে : ইহা দ্বারা আমাদের বক্তব্যের সারাংশও সূচিত হইবে :—



রস

‘বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্’—ইহাই ভারতীয় আলঙ্কারিকদের চরম শীর্ষাঙ্গ। এই রস কি? রসের উপাদানই বা কি? কিভাবে রসনিষ্পত্তি হয়? রসাস্বাদ বলিতেই বা কি বুঝায়? এই সকল প্রশ্ন লইয়া আলঙ্কারিকদের মধ্যে তর্ক-বিতর্কের অবধি নাই। এক একজনের মত এক একখানি মহাভারতসদৃশ, মতবিরোধও পর্কতপ্রমাণ। আমরা অতি সংক্ষেপে রসের স্বরূপ, উপাদান, রসনিষ্পত্তি ও রসাস্বাদের বিষয় আলোচনা করিতেছি। বলা বাহুল্য আমাদের এই আলোচনা ‘প্লোকার্দ্দেন প্রবক্ষ্যামি যদুক্তং গ্রন্থকোটিভিঃ’—এই বাক্যতুল্য।

রসের স্বরূপ

রস কি? ব্যুৎপত্তিগত অর্থ ধবিলে বলিতে হইবে, রস একপ্রকার আস্বাদন। বাহ্য আস্বাদ তাহাই ‘রস’। বস্তুগত অর্থ করিলে ‘বস’-এব মানে হয় ‘নির্যাস’—যেমন, মধুর, অন্ন, তিলক ইত্যাদি। (সাহিত্যেব ‘রস’ বলিতেও সাহিত্যের নির্যাসই বুঝায় : কিন্তু নির্যাস তো স্বাদনীয়। এই ‘স্বাদ’ই রস। সাহিত্যের ‘রস’ মানে সাহিত্যের ‘স্বাদ’।)

কিন্তু এই স্বাদ ঠিক বস্তুজগতেব মধুব, অন্ন কটু-রসেব স্বাদ নয়। বস্তুর স্বাদ গ্রহণ কবা হয় একটি বাহ্য ইন্দ্রিয় দিয়া : ‘বসনা’ সেই ইন্দ্রিয়। সাহিত্যের স্বাদ আস্বাদিত হয় অন্তরিন্দ্রিয় দিয়া, সহৃদয়জনেব চিত্ত সাহিত্য-বসের আস্বাদক। আর সাহিত্যবসেব স্বাদটি স্থূল স্বাদও নয়—ইহা ‘ব্রহ্মাস্বাদসহোদরঃ’—পবমান্নার আস্বাদতুল্য। অতএব ইহা অলৌকিক। রসাস্বাদজনিত আনন্দও লোকোত্তর। এইসব বিচার করিয়া আচার্য্য আত্মনব গুপ্ত রসের এই সংজ্ঞাটি নির্দেশ করিয়াছেন,—‘স্বসংবিদানন্দ-চর্ষণব্যাপার-রসনীয়-রূপো রসঃ’ (লোচনটীকা, ১/৪) : রস নিজের আনন্দময় সঞ্চিত্তের (চেতনার) আস্বাদরূপ : সহৃদয় ব্যক্তিব চিত্তে ইহা রস্তমান (আস্বাদমান) হয় বলিয়া ইহার নাম ‘রস’। ইহা একপ্রকার লোকোত্তর আনন্দঘন প্রতীতি।

রসের উপাদান

‘রস’ উৎপন্ন হয়, না অল্পমিত হয়, না অভিব্যক্ত হয়—এই সকল প্রশ্ন দ্বিধা আলম্ভারিকদের মধ্যে নানাপ্রকার মতভেদ আছে। জটিলতা বর্জন করিয়া যাহাতে জিনিষটি বোধগম্য হয়, আমরা সেইভাবেই অগ্রসর হইতেছি।

রস আশ্বাদ্যমান। কয়েকটি প্রধান উপাদানের সংযোগে এই আশ্বাদন সম্ভব হয়। স্থায়ী ভাব, বিভাব, অনুভাব ও ব্যভিচারী ভাব—রসের উপাদান।

(১) স্থায়ী ভাব

(মানুষের হৃদয়ে অসংখ্য ‘ভাব’ আছে। কখনও মানুষের হৃদয় প্রেমভাবের পূর্ণ হয়, কখনও হাসিতে উদ্বেল হয়, কখনও শোকে অধীর হয়, কখনও ক্রোধে অশান্ত হয়, কখনও বা উৎসাহে উদ্দীপিত হয়। এমনই করিয়া কখনও হৃদয়ে ভয় জাগে, কখনও জাগে ঘৃণা, কখনও বিষয়, কখনও বা শমভাব। আরও অনেক ভাব আছে, যেমন—চিন্তা, মোহ, হর্ষ, আবেগ ইত্যাদি। যুগের অগ্রগতির সহিত নূতন নূতন ভাবেরও উদ্ভব হয়, আবার এক যুগের ভাব অল্প যুগে লুপ্ত হইয়া যায়।) হৃদয়-সমুদ্রে ভাব যেন সংখ্যাহীন উন্মি—তাহা গণনা কবে কাহার সাধ্য? মানুষ এই ভাবের প্রতিমূর্তি। পূর্বে পূর্বে যুগের অসংখ্য সংস্কার (ভাব) মানুষের চিত্তে বাসনারূপে অবস্থান করে।

এই অসংখ্যকোটি ভাবের মধ্যে কতকগুলি ভাব আবার চিরন্তন : তাহার অক্ষয়, অক্ষর, অব্যয়। তাহাদের উদয় নাই, ব্যয় নাই। প্রত্যেক মানুষের মধ্যেই চিরন্তন সংস্কাররূপে ইহা বর্তমান থাকে। পণ্ডিতেরা এই উদয়বিলয়-বিহীন শাস্ত ভাবগুলিকেই বলেন স্থায়ী ভাব :

অবিরুদ্ধা বিরুদ্ধা বা যং তিরোধাতুমক্ষমাঃ ।

আশ্বাদাকুরকন্দোঃসৌ ভাবঃ স্থায়ীতি সন্মতঃ ॥ (সাহিত্যদর্পণ)

—অবিরুদ্ধ বা বিরুদ্ধ অল্প কোন ভাব যাহাকে আশ্বাদন করিতে পারে না, যাহা রসাস্বাদ অক্ষুরের মূল, তাহাই স্থায়ী ভাব বলিয়া অভিহিত।

বস্তুতঃ স্থায়ী ভাবই ভাবগুলির সম্রাট, ইহারাই ভাবসমূহের গুরু (‘যথা নরাণাং নৃপতিঃ শিষ্যানাঞ্চ যথা গুরুঃ’)। (অসংখ্য চিত্তবৃত্তির মধ্যে ইহাদের বিশিষ্ট রূপ সহজেই উপলব্ধি করা যায়। সর্বাপেক্ষা বড় কথা এই যে, এই স্থায়ী ভাবগুলিই রসরূপে আশ্বাদিত হয় : ‘স চ রসো রসীকরণ যোগ্যঃ’)

(অভিন্নবৃত্ত) ; ইহাই ‘আত্মবাহুরকণ’ রসাত্ত্বের মূল উপাদান। অসংখ্য চিত্তবৃত্তির মধ্যে স্থায়ী ভাব মাত্র নয়টি :

রতিহাসক শোকক্ৰোধোৎসাহো ভয়ঃ তথা ।

জুগুপ্সা বিষয়শ্চৈবমষ্টৌ প্রোক্তাঃ শমোহপি চ ॥ (সাহিত্যদর্পণ)

—রতি (মনের অমূল্য প্রেমার্জ ভাব), হাস (বিকৃত ভাবহেতু মনের ক্ষুরণ), শোক (প্রিয়নাশ হেতু মনের বৈরব্যা), ক্রোধ (প্রতিকূল বিষয়ে উগ্রভাব ভাব), উৎসাহ (কর্তব্য সম্পাদনে উত্তম), ভয় (ভীতির ভাব), জুগুপ্সা (স্বপার ভাব), বিষয় (অলৌকিক বিষয়ে চিত্তের বিস্ফারিত ভাব) এবং শম (বিষয়-পবানুত্তর হেতু আত্মায় মনের বিশ্রামজনিত সুখ)—এই নয়টি স্থায়ী ভাব। এই স্থায়ী ভাবগুলিই যথোপযুক্ত বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারী (ব্যক্তিকারী) ভাবের সংযোগে যথাক্রমে এই সকল আত্মাত্মমান রসে পরিণত হয়,—

শৃঙ্গার হাস্যকরণ রোদ্র বীর ভয়ানকাঃ ।

বীভৎসোহদ্ভুত ইত্যষ্টৌ রসাঃ শান্ততথা মতঃ ॥ (সাহিত্যদর্পণ, ৩য় পরিঃ)

—অর্থাৎ এক একটি স্থায়ী এক একটি রসে রূপান্তরিত হয়। স্থায়ীর রস-পরিণাম এইরূপ :—রতি-ভাব > শৃঙ্গার রস ; হাস > হাস্যরস ; শোক-ভাব > করণরস ; ক্রোধ > রোদ্ররস ; উৎসাহ > বীররস ; ভয় > ভয়ানক রস ; জুগুপ্সা > বীভৎস রস ; বিষয় > অদ্ভুত রস ; শমভাব > শান্ত রস ।

তাহা হইলে দেখা যাইতেছে, রসের মূল উপাদান স্থায়ী ভাব : স্থায়ী ভাবই রসে অভিব্যক্ত হয়। এই রসাবিভ্যক্তির কার্যে আবার কারণস্বরূপ হয় আর ভিন্নটি উপাদান বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারী (ব্যক্তিকারী) ভাব ।

(২) বিভাব

আমরা বাহ্য ইন্দ্রিয়বৃত্তিধারা বহির্বিষয়ের বাবতীয় বস্তুকে অনুভব করি। বহির্বিষয়ের সান্নিধ্যেই মনোভাব জাগ্রত হয়। একটি ফুল দেখিলে আমাদের মনে আনন্দ হয়, একটি সাপ দেখিলে ভয়ে অভিভূত হই, কাহারও দুঃখ দেখিলে মনে শোকভাব জাগে। অন্তরের ভাবোদ্বোধনের কারণ এই বহির্বিষয়ের কোন-না-কোন পদার্থ। লৌকিক জগতে বাহ্য রতি-হাস-শোক প্রভৃতি ভাবোদ্বোধনের কারণ, কাব্য-সাহিত্যে নিবেশিত হইলে তাহার নাম হয় বিভাব : ‘রত্যাভ্যুদ্বোধনকাঃ লোকে বিভাবাঃ কাব্য নাট্যয়োঃ’ (বিশ্বনাথ) ।

মনে রাখিতে হইবে, লৌকিক জগতের অল্পভূতির কারণ হুল রাহ ইন্দ্রিয়-গ্রাহ্য, তাহা কাব্যের বিষয় নয়। কাব্যের যাবতীয় অল্পভূতি মানস-ব্যাপার, তাহার সহিত প্রত্যক্ষাদি ব্যাপারের কোন সম্পর্ক নাই : ইহা অলৌকিক। কাব্যের জগৎ অলৌকিক আশ্বাদের জগৎ। এইজন্য ইহাদের অল্পভূতি স্বতন্ত্র, নামগুলিও স্বতন্ত্র। লৌকিক জগতের ‘কারণ’—কাব্যজগতের ‘বিভাব’। অভিনবগুপ্ত বলেন, ‘অলৌকিক এব বিভাবাদি ব্যবহারঃ। যদাহ—বিভাবো বিজ্ঞানার্থঃ লোকে কারণমেব অভিধীয়তে, ন বিভাবঃ’ (শোচনটীকা, ১১:৮) : লৌকিক জ্ঞানের উপায়কে ‘কারণ’ বলে, বিশিষ্ট জ্ঞানের উপায়কে বলে ‘বিভাব’। বিভাব দুই প্রকার—(১) আলম্বন বিভাব ও (২) উদ্দীপন বিভাব।

আলম্বন বিভাব : মুখ্যভাবে যে বিষয়টিকে অবলম্বন করিয়া রসের উৎপন্ন হয়, তাহাকে বলে আলম্বন বিভাব। শূকার রস বিষয়ে নায়ক-নায়িকার হৃদয়ে যে রসের প্রথম অঙ্গুর দেখা দেয়, তাহাতে নায়িকা বা নায়ক অন্তোক্তের আলম্বন বিভাব :

[ক] আজু মঝু শুভদিন ভেলা।

কামিনী পেথলু সিনানক বেলা ॥

—বিদ্যাপতি

শ্রীকৃষ্ণের উক্তি : কামিনী রাধার রূপ দর্শনে তাঁহার হৃদয়ে শূকার রসের প্রথম অঙ্গুর দেখা দিয়াছে : এখানে ‘কামিনী’ (রাধা) আলম্বন বিভাব।

[খ] সবিস্ময়ে দেখিলা অদূরে

ভীষণ-দর্শন মূর্তি।

—মধুসূদন

চণ্ডীর দেউল-দ্বারে ভীষণ-দর্শন মহাদেবকে দেখিয়া লক্ষ্মণ বিস্মিত হইতেছেন : হৃদয়ে যুগপৎ বোদ্ধ ও ভয়ানক রসের অঙ্গুর উৎপন্ন হইতেছে ; ইহার প্রধান অবলম্বন ‘ভীষণ-দর্শন মূর্তি’ (মহাদেব)। উহাই আলম্বন বিভাব।

উদ্দীপন বিভাব : যে সকল বস্তু রসকে উদ্দীপিত করে, তাহা উদ্দীপন বিভাব : উদ্দীপন বিভাব রসাস্কুর উৎপাদনের মুখ্য কারণ নহে, আলম্বন বিভাবই মুখ্য। আলম্বনে যে রসের অঙ্গুর উৎপন্ন হয়, উদ্দীপন তাহাকে ‘ফুটতর করে। ‘চন্দ্র-চন্দন-কোকিলালাপ-ঝঙ্কারাদয়ঃ’ কিংবা বসন্ত, বর্ষাসমাগম প্রভৃতি উদ্দীপন বিভাব। উদাহরণ,—

[ক] এ সখি হামারি ছুথের নাহি ওর।

ঈ জরা বাদর মাছ ভাদর

শুভ মন্দির মোর ॥

—বিদ্যাপতি

এখানে উদ্দীপন বিভাব ‘ভরা বাঘর’ ও ‘মাহ ভাঘর’; ইহারাই রাধিকার বিরহ রক্তিকে উদ্দীপিত করিতেছে : আলসন বিভাব ‘ক্লম্ব’ অন্তর্গত।

[খ] ‘সুনীল আকাশে ওই শশী দেখি

কৈ গিরি, আমার কৈ শশিমুখী ? —গোবিন্দ চৌধুরী

এখানে ‘শশিমুখী’ (উমা) আলসন বিভাব ; ‘শশী’—উদ্দীপন বিভাব।

(৩) অমুভাব

জন্মে কোন ভাবের উদয় হইলে বাহিরে তাহার প্রকাশ হয় : শোক উপস্থিত হইলে চোখে ‘অশ্রু’ দেখা দেয়, ক্রোধভাব জাগ্রত হইলে চক্ষু ‘আরক্ত’ হইয়া উঠে। এই যে ভাব-বিকারের বহিঃপ্রকাশ, কাব্যে নিবেশিত হইলে তাহাকে বলা হয় অমুভাব। বিভাব হইল ভাবোদয়নের কারণ, অমুভাব হইল সেই কারণের ক্রিয়া। বিশ্বনাথ বলেন,

উষ্মাং কারণৈঃ সৈঃ সৈবহির্ভাবং প্রকাশয়ন্।

লোকে যঃ কার্যরূপঃ সোহমুভাবঃ কাব্যনাট্যয়োঃ ॥ (সাহিত্যদর্পণ)

—লৌকিক জগতের ভাবের বহিঃপ্রকাশ (কার্য) কাব্যজগতে ‘অমুভাব’ বলিয়া কথিত হয়। অমুভাবও বিভাবের মতই অলৌকিক, ‘অমুভাবোহপ্য-লৌকিক এব। যদয়মমুভাবয়তি বাগঙ্গসম্বন্ধতোহভিনয়ন্তান্দমুভাবঃ’ (লোচন টীকা, ১।১৭)

: ভাব অনুযায়ী অমুভাবের ক্রিয়াগুলি পৃথক পৃথক হয় : রত্নাদিভাবের অমুভাব প্রসিদ্ধ আটটি সাধ্বিক ভাব :

স্তম্ভঃ স্বেদোহথ রোমাঞ্চঃ স্বরভকোহথ বেপথুঃ।

বৈবর্ণ্যমশ্রু প্রলয় ইত্যষ্টৌ সাধ্বিকাঃ স্মৃতাঃ ॥

আমরা বাঙলা সাহিত্য হইতে অমুভাবের দৃষ্টান্ত দিতেছি—

[ক] প্রথমে চলিলা প্রভু যেন বারুগতি।

স্তম্ভ ভাব পথে হৈল চলিতে নাহি শকতি ॥

প্রতি রোমকূপে মাংস ব্রণের আকার।

তার উপরে রোমোদগম কদম্ব প্রকার।

প্রতি রোমে প্রবেশ পড়ে রুধিরের ধার।

কণ্ঠ বর্ধর নাহি বর্ণের উচ্চায় ॥

ছুই নেত্রে বহি অশ্রু বহরে অপার ।

সমুদ্রে মিলিলা যেন গঙ্গা যমুনা ছুই ধার ॥

বৈবৰ্ণ্য শয্যা প্রায় খেত হৈল অজ ।

তবে কক্ষ উঠে যেন জলধি তরঙ্গ ॥

কাঁপিতে কাঁপিতে প্রভু ভূমেতে পড়িল । —চৈতন্যচরিতামৃত

—মহাপ্রভুর রুক্ষ-রতির অত্যশ্চর্য্য বিকার এই অমৃতাবগুলি,—স্বস্ত, রোমোলগ্ন, প্রবেদ ইত্যাদি ।

[খ] হস্ত প্রসারণ করিয়া জ্ঞানানন্দ কহিলেন, ‘এ বাহুতে কি বল নাই ?’
বক্ষে করাঘাত করিয়া কহিলেন, ‘এ হৃদয়ে কি সাহস নাই ?’ —বঙ্কিমচন্দ্র

—‘হস্ত প্রসারণ’, ‘বক্ষে করাঘাত’ প্রভৃতি কার্যগুলি এখানে উৎসাহ ভাব-প্রকাশক অমৃতাব ।

[গ] শিবাব চোখ রাঙা করিয়া কহিলেন ‘গফ্রা, তোকে বে আমি
কি সাজা দেব, ভেবে পাই না । —শরৎচন্দ্র

—‘রাঙাচোখ’ ক্রোধের অমৃতাব ।

(৪) ব্যক্তিচারী (সঞ্চারী) ভাব

আমরা পূর্বে বলিয়াছি, মানুষ ভাবেবই প্রতিমূর্তি । মনুষ্য-হৃদয়ে যে কত অসংখ্য কোটি ভাব আছে, তাহার ইয়ত্তা নাই । এই ভাবগুলির মধ্যে যে ভাবগুলি ‘ভাবস্থির’, চিরন্তন-আলঙ্কারিকগণ তাহাদিগকে বলিয়াছেন স্থায়ী ভাব, অন্তান্ত ভাব ব্যক্তিচারী । আলঙ্কারিকদের কথায় বলিতে গেলে বলিতে হয়, যে ভাব স্থায়ীর অভিমুখে সঞ্চরণ করে, স্থায়ী ভাবের মধ্যেই যাহার উদয় ও বিলয়, তাহাই ব্যক্তিচারী ভাব :

‘বিশেষাদ্ভিমুখ্যেন চরন্তো ব্যক্তিরিণঃ ।

স্থায়িনি উন্নয়নিমগ্নাঃ ॥ —সাহিত্য-দর্পণ

অনেকেই ব্যক্তিচারী ভাবের এই লক্ষণ স্বীকার করিয়াছেন । তাহাদের মতে রতি, হাস, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা, বিস্ময় এবং শম—এই নয়টি মাত্র স্থায়ী ভাব : অন্তান্ত যাবতীয় ভাব ব্যক্তিচারী । স্থায়ী ভাবগুলিই মুখ্য চিত্তবৃত্তি : তাহারাই রসে রূপান্তরিত হয় । ব্যক্তিচারী ভাব রসে রূপান্তরিত হয় না—উহারা স্থায়ীকে পরিপুষ্ট করে মাত্র । ব্যক্তিচারী ভাব সর্বধা পরতন্ত্র অর্থাৎ স্থায়ীর অধীন ; স্থায়ীতেই উহাদের উদয়, স্থিতি ও বিলয় (‘স্থায়িনি উন্নয়নিমগ্নাঃ’) । ব্যক্তিচারী ভাবের সংখ্যা ত্রেত্রিশ

(‘ত্রয়ত্রিংশত তত্ত্বাঃ’) : নির্বেদ, আবেগ, দৈন্ত, শ্রম, মদ, জড়তা, উগ্রতা, মোহ, বিরোধ, স্বপ্ন, অপস্মার, গর্ভ, মরণ, অলসতা, অমৰ্ষ, নিত্রা, অবহিৎসা, ঔৎসুক্য, উদ্ভাদ, আশঙ্কা, স্মৃতি, মতি, ব্যাধি, সম্ভ্রাস, লজ্জা, হর্ষ, অসুখা, বিবাদ, ক্রুতি, চপলতা, মানি, চিন্তা ও বিতর্ক। এই সঞ্চারী ভাবগুলি স্থায়ীর মুখাপেক্ষী থাকিয়া এবং তাহাদের সহকারী হইয়া রসনিষ্পত্তি করিয়া থাকে।

কিন্তু ব্যভিচারী ও স্থায়ী ভাবের এই অঙ্গাদী (অঙ্গ ও অঙ্গী) ভাব অনেকেই স্বীকার করেন না। স্থায়ীই মাত্র প্রধান, ব্যভিচারী অপ্রধান—এই বিভাগ তাঁহারা অধৌক্তিক বলিয়া মনে করেন। কারণ, এমনও অনেক সময় দেখা যায়, একই কাব্যে যখন একাধিক রস থাকে, তখন একটি রস প্রধান হয়, অগ্ৰাঙ্ক রস তাহার অধীন হইয়া থাকে অর্থাৎ অগ্ৰাঙ্ক রস (ভাব) তখন সেই রসের (ভাবের) ব্যভিচারীর কাজ করে। স্থায়ী ও ব্যভিচারী ভাব সম্পর্কে এই বিতর্কের সমাধান কবিষাছেন আচার্য্য অভিনবগুপ্ত। তিনি বলেন, স্থায়ী দ্বারাই সঞ্চারী বৈচিত্র্যমণ্ডিত হয়, একথা খুবই সত্য : ব্যভিচারী ভাবগুলি স্থায়ীর সূত্রে গ্রথিত ক্ষুদ্রিক খণ্ডেব মত। স্থায়ী যেন মালার সূত্র (‘শ্লোকসূত্রকল্প স্থায়ী’)—এই সূত্রের রঙেই “ব্যভিচারী ভাব অহুরঞ্জিত হয়, তথাপি স্থায়ী ভাব ‘অঙ্গী’ এবং ব্যভিচারী তাহার ‘অঙ্গ’—এ বিভাগ যুক্তিবুদ্ধ নয় (‘ন তু রসানাং স্থায়িসঞ্চারিভাবেন অঙ্গাদিতা যুক্তা’—লোচনটীকা, ৩২৪)। কোন কোন স্থলে রস-চর্চনা হইতেও ব্যভিচারী ভাবের আশ্বাদন অধিকতর মধুর হয়। সে স্থলে ব্যভিচারী ভাব অতিশয় পুষ্ট হইয়া চমৎকৃতির কারণ হইয়া উঠে; যেখানে ধ্বনি ভাবধ্বনি, সেখানে স্থায়ী হইতেও ব্যভিচারীর চমৎকারিত্ব বেঁশি (দ্রষ্টব্য—লোচন-টীকা, ধ্বন্যালোক, ২১২)। অতএব একটিকে অঙ্গী, অপরটিকে অঙ্গ না বলিয়া বলা চলে, পরস্পর পরস্পরের উপকারী। স্থায়ীর রঙেই ব্যভিচারী অহুরঞ্জিত হয়, আবার এই অহুরঞ্জিত রঙে ব্যভিচারী স্থায়ীকেও অশেষ বৈচিত্র্যমণ্ডিত করিয়া তুলে। ইহাই স্থায়ী ও ব্যভিচারীর প্রকৃত সম্পর্ক।

কিন্তু রসনিষ্পত্তিতে ব্যভিচারী যে স্থায়ীরই অধীন, সে বিষয়ে কোন সংশয় নাই। এ স্থলে ব্যভিচারী বিভাব-অঙ্গুভাবের মতই রসের উপাদান। পার্থক্য এই যে বিভাব-অঙ্গুভাব রসাবিব্যক্তির দ্বাঙ্ক উপাদান, ব্যভিচারী তাহার আন্তর উপাদান। স্থায়ীর (মুখ্যচিন্তাবৃত্তির) অধীন ও সহকারী

হইয়া ব্যভিচারী সেখানে অশেষ বৈচিত্র্য সম্পাদন করে এবং সর্বথা রসের পুষ্টি-সাধক হইয়া বিরাজ করে। উদাহরণ-স্বরূপ চণ্ডীদাসের এই পদটিকেই যদি ধরা যায়,—

ঘরের বাহিরে দণ্ডে শতবার

তিলে তিলে আইসে যায়।

মন উচাটন নিশাস সঘন

কদম্বকাননে চায় ॥

—এখানে মূল স্থায়ী ভাব রাধিকার পূর্বরাগমূলক ‘রতি’, রসপরিণাম বিপ্রলম্ব শৃঙ্খার। স্থায়ী রতিকে কত না বৈচিত্র্যমণ্ডিত করিয়া তুলিতেছে— ‘চপলতা’, ‘ঐৎসুক্য’, ‘আবেগ’—এই ব্যভিচারী ভাবগুলি। স্থায়ী রতি-সমুদ্র হইতেই এই ব্যভিচারী-তরঙ্গগুলি উথিত হইয়া স্থায়ীর অভিমুখেই মনকে চালিত করিতেছে। রসনিষ্পত্তিতে ইহাই ব্যভিচারীর উপযোগিতা।

রসসৃষ্টির কৌশল

রসের উপাদান কি, তাহা বিবৃত হইয়াছে। এখন কি কৌশলে বা প্রক্রিয়ায় রস-নিষ্পত্তি হয়, তাহা বর্ণনা করা যাইতেছে। কবি যে কাব্য সৃষ্টি করেন, তাহাতে তিনি রসসৃষ্টিতেই অভিনিবিষ্টমনা হন : রসাত্মক বাক্য-দ্বারাই কাব্য রচিত হয়। রসের উপাদানগুলির যথাযথ সংযোগে রসনিষ্পত্তি হইয়া থাকে। আচার্য্য বিশ্বনাথ বলেন,—

বিভাবেনানুভাবেন ব্যক্তঃ সঞ্চারিণা তথা।

রসতামেতি রত্যাঙ্গিঃ স্থায়ীভাবঃ সচেতসাম্ ॥

—সামাজিকগণের (সচেতসাম্) রতি প্রভৃতি স্থায়ীভাব—বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারী ভাবের দ্বারা প্রকটিত (ব্যক্ত) হইয়া রসরূপতা প্রাপ্ত হয়। অর্থাৎ স্থায়ীরূপ মুখ্যচিন্তাবৃত্তি উপযুক্ত বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারীভাবের সংযোগে রস রূপান্তরিত হয়।

কাব্যের জগৎ অলৌকিক মায়ার জগৎ : কবি শব্দার্থসম্পদদ্বারা এই জগৎ সৃষ্টি করেন। কিন্তু এ সৃষ্টিক্রিয়ায় বাস্তব জগৎকে তিনি অস্বীকার করেন না। মানুষের মুখ্য চিন্তাবৃত্তিই রসরূপতা লাভ করে। শুধু তাই নয়, রসোদ্বোধক কারণ ও কার্য্যগুলিও বাস্তব কার্য্য ও কারণের উপর নির্ভর করে। বাস্তব জগতের ভাব, সেই ভাবোদ্বোধনের কারণ ও কার্য্য কবিদ্বারা শব্দে

সমর্পিত হইয়া, কবি-বর্ণিত ব্যভিচারীদ্বারা বৈচিত্র্যমণ্ডিত হইয়া রসাত্মক কাব্যে পরিণত হয়। শেষে সমর্পিত হইয়াই লৌকিক ব্যাপার অলৌকিক হইয়া উঠে।

কাব্যের বিভাব, অল্পভাব—সব কিছুই অলৌকিক। ক্রোধ-মিথুনের দুঃখে কাতর বাস্তবিক মূনীর মুখ হহতে যে অপূর্ব ‘মা নিষাদ’ শ্লোক নির্গত হইয়াছিল, বাস্তব শোক-করণ ঘটনাই তাহার কারণ। কিন্তু যখন তাহা কাব্যে প্রাপ্ত হইয়াছে, তখন কিন্তু আর তাহা বাস্তব শোক নয়, তখন তাহা অলৌকিক। তখন তাহা লৌকিক শোক হইতে সম্পূর্ণ ভিন্ন। মূনীর বাস্তব শোক তাঁহার নিজের হৃদয়ে অলৌকিক শোকে (স্থায়ীতে) পরিণত হইয়াছে। সেই শোক উপযুক্ত বিভাব (প্রিয় হইতে বিচ্ছিন্ন ক্রোধী), অল্পভাব (ক্রোধীর করুণ ক্রন্দন), সঞ্চারী (মূনীর বিষাদ, আবেগ) ইত্যাদির সহযোগে অলৌকিক করুণ রসে রূপান্তরিত হইয়া মূনি-হৃদয়কে পূর্ণ করিয়াছে। আশ্বাদনযোগ্য সেই করুণ-রস ‘মা নিষাদ’ শ্লোকরূপে উচ্চারিত হইয়াছে। ইহাই রসস্থষ্টির ক্রম ও কৌশল।

ধ্বনিবাদের আচার্য্যগণও রসাবিব্যক্তিতে এই ক্রম ও প্রক্রিয়াকে সমর্থন করিয়াছেন। তাঁহাদের মতে ধ্বনিই কাব্যের আত্মা : ধ্বনির মধ্যে শ্রেষ্ঠ ধ্বনি আবার রসধ্বনি (‘রসধ্বনেঃ এব সর্বত্র মুখ্যভূতমাত্মহম্’)। এই রস-ধ্বনি কিরূপে ধ্বনিত হয় বা রসধ্বনি কি? আচার্য্য অভিনবগুপ্ত বলেন,

রসধ্বনিস্ত স এব যোহত্র মুখ্যতয়া বিভাবাল্পভাব-

ব্যভিচারিসংযোজনোদিত স্থায়ীপ্রতিপত্তিকন্তু প্রতিপত্তুঃ

স্থায়্যাংশ চৰ্ণণা প্রযুক্ত এব আশ্বাদপ্রকৰ্ষঃ । —লোচনটীকা, ২/৪

বিশিষ্ট রসের উদাহরণ

উপযুক্ত বিভাব, অল্পভাব ও স্থায়ী ভাবের সংযোগে কিভাবে রস বা রসধ্বনি হয়, কয়েকটি উদাহরণ দ্বারা তাহা স্পষ্ট করা যাইতেছে :—

[ক] কালিয় বরণ হিরণ-পিঙ্গন যখন পড়য়ে মনে।

মুরছি পড়িয়া কাঁদয়ে ধরিয়া সব সখী জনে জনে ॥ —চণ্ডীদাস

আলম্বন বিভাব—কৃষ্ণ; উদ্দীপন বিভাব—কৃষ্ণের ‘কালিয় বরণ ও হিরণ-পিঙ্গন’; অল্পভাব—‘মুরছি পড়িয়া কাঁদয়ে’; ব্যভিচারী ভাব—বৃত্তি, আবেগ।

ইহাদের সংযোগে স্থায়ী 'রতি'—'শৃঙ্গার'রসে রূপান্তরিত হইয়াছে : ধ্বনি বিশ্রলভশৃঙ্গার ।

[খ] ঈশান । বাবু খাবার এসেছে ।

বৈকুণ্ঠ । তাকে একটু বসতে বল !

ঈশান । বসতে বলব কাকে ? খাবার এসেছে । —রবীন্দ্রনাথ

'বৈকুণ্ঠ' বাবুই এখানে আলসন বিভাব : অহুতাব—বৈকুণ্ঠ বাবুর অসঙ্গত উক্তি ; এখানে ব্যভিচারী ভাব—বিতর্ক : ইহাদের সংযোগে হান্তরস-নিষ্পত্তি হইয়াছে ।

[গ] করুণ কন্দন রোল উত-উত উতরোল

চমকি বিহবলা বালা চাহিলেন ফিরে,

হেবিলেন বক্তমাখা, মৃত ক্রোধ ভয়পাখা

কাদিয়ে কাদিয়ে ক্রোধী ওড়ে ঘিনে ঘিরে । —বিহারীলাল

বিভাব—ক্রোধ ও ক্রোধী : অহুতাব—'করুণ কন্দন রোল' : ব্যভিচারী ভাব—বিষাদ (বিহবলতা) : ইহাদের সংযোগে স্থায়ী শোকের সুস্পষ্ট ধ্বনি ককরুণরস ।

[ঘ] 'এতক্ষণে, রে লক্ষণ',—কহিলা সরোষে

রাবণ, 'এ রণক্ষেত্রে পাইছ কি তোবে,

নরাদম ? কোথা এবে দেব বজ্রপাণি ?..

কে তোরে রক্ষিবে পামর, আজি ?' —মধুসূদন

—এখানে স্থায়ী ভাব ক্রোধ : আলসন বিভাব—শত্রু লক্ষণ : অহুতাব—লক্ষণের প্রতি 'তর্জন' ব্যভিচারী ভাব মদ ও উগ্রতা । আত্মত্যাগ রস—রোজ ।

[ঙ] সাজ হে বীরেন্দ্রবৃন্দ, লঙ্কার ভূষণ !

দেখিব কি গুণ ধরে রঘুকুলমণি !

অরাবণ অরাম বা হবে ভব আজি !' —মধুসূদন

—এখানে আলসন বিভাব—শত্রু রঘুকুলমণি রাম : অহুতাব—স্ব-পরাক্রম ঘোষণা : ব্যভিচারী ভাব—গর্ব ও মতি (কর্তব্যনিষ্ঠ) : ইহাদের সংযোগে স্থায়ী ভাব উৎসাহের বীররস রূপে অভিব্যক্তি ।

[চ] পশ্চিমে দিহির মেঘে সান্নাঙ্কের শিঙ্গল আভাস
রাঙাইছে আঁধি।

বিদ্যুৎবিদীর্ণ শূন্তে ঝাঁকে ঝাঁকে উড়ে চলে যায়
উৎকণ্ঠিত পাখী ॥

—রবীন্দ্রনাথ

—কালবৈশাখীর মেঘ—আলম্বন বিভাব : ‘শিঙ্গল আভাস’, ‘রাঙাইছে আঁধি’—অনুবাব : ‘ত্রাস’, (দিক্শ্রেণ্য = পলায়ন) ও উৎকণ্ঠা ব্যভিচারী ভাব : ইহাদের সংযোগে ভয়ানক রস নিষ্পত্তি হইয়াছে।

[ছ] ‘তথায় পেতিনী, দানা খাইছে সখেব খানা
একখানা পচা ঠ্যাং নিয়া।

পোকা তাহে মুড়ি প্রায় বিজবিজ করে তায়
আগে তাই খাইছে বাছিয়া ॥’

—‘পেতিনী, দানা’—আলম্বন বিভাব : তাহাদের ‘পচা ঠ্যাং খাওয়া’ প্রভৃতি কৰ্ম অনুবাব : ইহার ফলে স্বাভাবিকভাবেই ‘খংকার’ ইচ্ছা জাগে—ইহাই ব্যভিচারী ভাব। ইহাদের সংযোগে স্থায়ী জুগুপ্সা (ঘৃণার ভাব) বীভৎস রসে রূপান্তরিত হইয়াছে।

[জ] যোজনেক প্রমাণ গভীর বহে জল।
ইথে উপজিল ভাই কেমনে কমল ॥...
নিবসে পদ্মিনী তায় ধরিয়া কুঞ্জর।
হরি হরি নলিনী কেমনে সহে ভর ॥
হেলায় কামিনী উগাবে যে যখনাথে।
পলাইতে চাহে গজ ধরে বাম হাতে ॥
পুনরপি রামা ধরি করয়ে গরাস।
দেখিয়া আমার হৃদে লাগয়ে তরাস ॥

—কবিকঙ্কণ

—কালিদাসের জলে ধনপতি সওদাগর ‘কমলেকামিনী’ দর্শন করিতেছেন। আলম্বন বিভাব ‘পদ্মিনী রামা’ (কমলে কামিনী) : অনুভাব—গজগ্রাস ও গজ-উল্লাস : ব্যভিচারী—বিতর্ক ও ত্রাস : স্থায়ী ভাব ‘বিস্ময়’ : অক্লান্ত রস।

[ঝ] মাধব, বহুত মিনতি করি তোয়।
দেই কুণ্ডলী ডিল দেহ সমর্পিলু
দয়া জঙ্ক ছোড়বি মোর ॥

—আলিঙ্গন বিভাব—মাধব : মাধবের বদা—অনুভাব : ‘ময়ন, মতি ইত্যাদি ব্যক্তিকারী ভাব : ইহাদের সংযোগে রস (‘নিঃশেষে আত্মসমর্পণ’) কল্পিত শান্তরসে রূপান্তরিত হইয়াছে।

‘সাহিত্য-প্রসঙ্গ’ অধ্যায়ে বলা হইয়াছে, বহু ভাবের মধ্যে কেবল মনোভাব স্থায়ী বলিয়া স্বীকৃত হওয়ায়—উহা অনেকের মনঃপূত হয় নাই (ত্রুটব্য পৃ: ৬৯)। ‘বৎসলতা’কেও কেহ কেহ স্থায়ীর মধ্যে গণ্য করিয়াছেন। বৈষ্ণব কবিগণ ‘প্রেমভক্তি’কেই একমাত্র স্থায়ী ভাব বলিয়া ঘোষণা করিয়াছেন। ডা: সুধীরকুমার দাশগুপ্ত ‘প্ৰীতিভাব’কে মানবচিন্তার একটি গুঢ় ভাবরূপে গ্রহণ করিয়াছেন। অতিশয় চমৎকারিত্বহেতু অলঙ্কারশাস্ত্রে ‘বাৎসল্য’ দশম রস বলিয়া স্বীকৃত হইয়াছে। সম্ভানস্নেহ এই রসের স্থায়ী ভাব—পুত্রাদি ইহার আলিঙ্গন বিভাব ; তাহার চেষ্টা, বিজ্ঞাপনাদি গুণ উদ্বীপন বিভাব ; সম্ভানাক আলিঙ্গন, শিরশ্চূষন, দশন, প্লকানন্দ, বাস্পাশ্র এই রসের অনুভাব : ব্যক্তিকারী ভাব—অনিষ্টাশঙ্কা, হর্ষ, গর্ব ইত্যাদি। বথা,—

[এ] এলো গিরি নন্দিনী লয়ে, স্নমদল ধ্বনি শুই শুন গো রাগি।...

অমনি উঠিয়ে পুলকিত হৈয়ে, ধাইল যেন পাগলিনী।

চলিতে চঞ্চল, খসিল কুন্তল, অঞ্চল লোটায়ে ধরণী ॥

আঙ্গিনার বাহিরে হেবিয়ে গৌরীরে, দ্রুত কোলে নিল রাগী।

অমিয় বরষি উমা মুখ শশী চুম্বয়ে যেন চকোরিণী ॥ —কমলাকান্ত

শাক্ত পদাবলীতে মেনকার মিলন-বাৎসল্যের একটি অপূর্ব চিত্র।

এই প্রসঙ্গে আর একটি কথা স্মরণীয়। উপযুক্ত বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারীর সংযোগেই স্থায়ী ভাব আত্মস্বত্বমান রসরূপতা লাভ করে। সকল অঙ্গ উপস্থিত থাকিলেই পূর্ণাঙ্গ রসের অভিব্যক্তি হয়। কিন্তু তাই বলিয়া দুই একটি অঙ্গ অন্তর্গত থাকিলেই যে রসপ্রতীতি হইবে না, তাহা বলা চলে না।

‘রস-নিম্পত্তির মূল কথা ভাবের অতিসম্পন্নতা’—ভাবকে অতিসম্পন্ন করিবার জন্যই উদ্বীপন বিভাব, অনুভাব ও সঞ্চারী ভাবের আবশ্যকতা। অভিধেয় রসে অর্থাৎ কাব্য রসে দুই একটি অঙ্গের দুর্বলতা বা অভাব থাকিতে পারে, কিন্তু তাহাতেও যদি ভাব-শাবল্য থাকে, তাহা হইলে তাহার রসপ্রতীতি অসিদ্ধ হইবে না। অভিধেয় রস বলিতে বুঝায় সেই রস, ‘যে রস অভিধান অর্থাৎ বিশেষ চিন্তন করিয়া আত্মদান করিতে হয়; স্থায়ী

জ্ঞানের বহিঃপ্রকাশ কার্য স্বয়ং বলিয়া অভিনীত হইতে পারে না, কাব্য পাঠ বা শ্রবণের দ্বারা অভিধ্যানের সাহায্যে জ্ঞান-গোচরতা প্রাপ্ত হয়; 'ইহাই বিশিষ্ট কাব্যরস' (কাব্যালোক, দ্বিতীয় অধ্যায়)। বিদ্বজ্জ গীতিকাব্যের রসও 'অভিধ্যের রস'। আধুনিক গীতিকবিতার প্রাচুর্যের যুগে কবিতার রস-নির্গমে এই কথাটি স্মরণ রাখা আবশ্যিক যে, 'অভিধ্যের রস বাহ্যতঃ বিকলাঙ্গ হইলেও কার্যতঃ পূর্ণাঙ্গ।' ✓

রসান্বাদের রহস্য

কবির রচনাকুশলতায় এই যে রসাত্মক কাব্য রচিত হয়, ইহার আন্বাদের রহস্য কি? কাহার চিত্তে রসবোধ হয়? কে-ই বা ইহার আন্বাদক? কি তাহেই বা রসপ্রতীতি হয়?—এই প্রশ্নগুলি লইয়া আলঙ্কারিকদের মধ্যে বিভিন্ন মতবাদ প্রচলিত আছে। ভরতচার্য্য সংক্ষেপে রসসূত্র নির্দেশ করিয়াছিলেন, 'বিভাবাত্মকভাবব্যভিচারিসংযোগাদ্ রসনিষ্পত্তিঃ'। এই ভরত-বাক্যটিই বিভিন্ন রস-ভাষ্যের ভিত্তি। এই মহাবাক্যটিকে অবলম্বন করিয়া নিজ নিজ জীবন-দর্শনের আলোকে এক একজন আলঙ্কারিক ইহার এক এক-রূপ ব্যাখ্যা করিয়াছেন। তন্মধ্যে রসভাষ্য হিসাবে (১) ভট্ট লোল্লটের উৎপত্তিবাদ, (২) ভট্ট শঙ্করের অনুমিতিবাদ, (৩) ভট্ট নাথকের ভুক্তিবাদ এবং (৪) আচার্য্য অভিনবগুপ্তের অভিব্যক্তিবাদ বিখ্যাত। আচার্য্য অভিনবগুপ্তের রসসিদ্ধান্তই শ্রেষ্ঠ সিদ্ধান্তরূপে গৃহীত হইয়াছে। উহাই ভারতীয় রস-প্রতীতির চরম মীমাংসা। কিন্তু সে সিদ্ধান্ত বুঝিতে হইলে অত্যাশ্রিত সিদ্ধান্তের সহিতও পরিচয় থাকা আবশ্যিক। অতি সংক্ষেপে তাহাদেব আলোচনা করা যাইতেছে।

(১) ভট্ট লোল্লট মনে করেন, রস উৎপন্ন হয়। শকুন্তলা নাটকের দৃষ্টান্ত দিয়া তিনি দেখাইয়াছেন, আদৌ বস (শুদ্ধারবস) রাজা দুষ্যন্তের হৃদয়েই উৎপন্ন হইয়াছিল। প্রকৃত বসবোধ তাঁহারই। শকুন্তলা-রূপ আলম্বন বিভাব, তাঁহার ভ্রাবিক্ষেপ, কটাকাদি অল্পভাব—রাজার হৃদয়েই ব্যভিচারিসংযোগে শুদ্ধার-রস উৎপন্ন করিয়াছে। অভিনয়কালে নটনটীর অভিনয় দর্শনে সামাজিকগণের (দর্শকগণের) হৃদয়ে নটনটীতে ঐতিহাসিক শকুন্তলার প্রতি রতিমান দুষ্যন্তের আত্মবোধ জন্মে। এই বোধটি অল্পমান নয়, সাক্ষাৎকার; এই সাক্ষাৎকার

ভট্টলোল্লটের
উৎপত্তিবাদ

প্রত্যেক ইঞ্জিয়গম্য মম, তাই ইহা অলৌকিক। নটে আরোপিত রত্নির এই অলৌকিক সাক্ষাৎকারমূলক বোধটিই সামাজিক দর্শকের ক্ষময়ে আনন্দ উৎপাদন করিয়া থাকে। সামাজিকের দিক হইতে রসের বোধটি একান্তই গোঁণ, প্রকৃত আশ্বাদক ঐতিহাসিক দৃশ্যস্ত-তাহার চিত্তেই রসনিষ্পত্তি (রসোৎপত্তি) হইয়াছে। ইহাই ভট্ট লোল্লটের উৎপত্তিবাদের চূষক।

(২) ভট্ট শঙ্কুর রস-মীমাংসা **অমুমিতিবাদ** বলিয়া পরিচিত। তিনি মনে করেন, কাব্য-নাট্যের রসাস্বাদ ঐতিহাসিক দৃশ্যস্তের নয়, সহদয়

ভট্টশঙ্কুর
অমুমিতিবাদ

সামাজিকের : 'সহদয় কর্তৃক স্থায়ী অমুমানই রসানুভূতি'।

যখন অভিনয় হয়, তখন সামাজিক দর্শক নাটকের কুশীলবে

স্থায়ী বতির অমুমান করিয়া থাকেন। অবশ্য অভিনেতাতে

স্থায়ী বাস্তব সত্তা নাই, কিন্তু অভিনয়কালে নটগত বিভাব অমুভাবাদি এমন একটা পরিবেশের সৃষ্টি করে, যাহার ফলে অভিনেতাতেই দৃশ্যস্তবোধ জন্মে।

এই বোধ সত্যও নয়, মিথ্যাও নয়, আবোপও নয়—ইহা **অমুমান**।

অভিনয়গত বিভাব, অমুভাব ও ব্যভিচারীর সংযোগে—'অভিনেতা দৃশ্যস্তই শকুন্তলার প্রতি রতিমান'—সামাজিক ক্ষময়ে এই অমুমান হয়, ইহা চইতেই রসনিষ্পত্তি হইয়া থাকে : 'বসেবমুমিত্তিরেব রসনিষ্পত্তি'।

(৩) ভট্ট নাযক রসনিষ্পত্তি বিষয়ে উৎপত্তিবাদ বা অমুমিতিবাদ কোনটিকেই স্বীকার করেন নাই। তাহার রসনিষ্পত্তির ব্যাখ্যা নূতন, ইহা **ভুক্তিবাদ**

ভট্টনাযকের
ভুক্তিবাদ

বলিয়া বিখ্যাত। তিনি মনে করেন, বিভাবাদির সংযোগে

ভোজ্য-ভোজক সংসর্গে শঙ্করাদি রসনিষ্পত্তি হইয়া থাকে।

ভট্ট নাযকেব ভুক্তিবাদে কবি ও সামাজিক উভয়েরই স্ব স্ব ভূমিকা নির্দিষ্ট হইয়াছে। তিনি বলেন, কাব্যের রসনিষ্পত্তিতে দুইটি বিশেষ ব্যাপার ঘটে—ভাবকত্ব ও ভোজকত্ব।

'ভাবকত্ব' ব্যাপারটি কবির এবং 'ভোজকত্ব' সহদয়েন। 'ভাবকত্ব' অভিধা হইতে এক স্বতন্ত্র ব্যাপার : হহাধারা বিভাবাদিব সাধাবগত সম্পাদিত হয়।^১

'ভাবকত্ব'

অর্থাৎ 'শকুন্তলার প্রতি দৃশ্যস্ত বতিমান'—এই বিষয়টি

এমনভাবে কাব্যে নিবেশিত হয় যে, ইহার বিভাবাদি এক

নির্বিশেষ সাধারণ রূপ ধারণ করে। ইহাধারা শকুন্তলার প্রতি দৃশ্যস্তের

১। 'দর্শনদর্শনা বিলম্বৈব ৩৫০৭ ভাবকত্ব নাম রসানু প্রতি ৩৭

কাব্যস্য ভুক্তিবাদিনাং সাধারণত্বাপাদানং নার'—ভট্ট নাযক।

ব্যক্তিগত রুচি ভিত্তি বিশেষ ধর্ম পরিহার করিয়া সর্বসাধারণের হইয়া উঠে। ইহাই ‘ভাবকল্প’। ইহা জ্ঞোতা বা দর্শকের সংকীর্ণ ব্যক্তিবোধে লুপ্ত করিয়া দেয় এবং হৃদয়কে রসাস্বাদনের যোগ্য করিয়া তুলে।

ইহার পরে ঘটে দ্বিতীয় ব্যাপার অর্থাৎ সহৃদয়ের ‘ভোগ’ : ইহাই ভট্ট নায়কের মতে ‘ভোজকল্প’। ইহা সম্পূর্ণরূপে সহৃদয়ের আস্তর ব্যাপার।

‘বসভাবনা’ দ্বারা সহৃদয়েব এমন একটি ক্ষমতা জন্মে,

ভোজকল্প

যাহাতে তিনি অতি সহজে ভাবিত নির্বিশেষের আশ্বাদ-গ্রহণে সমর্থ হন। এই যে ‘ভোগ’—ইহা অমৃতভব নয়, স্মরণও নয়—ইহা ‘পর-ব্রহ্মস্বাদসবিধি’। তামসিক ও রাজসিক আবরণ অপসৃত হইলে জ্ঞানী বা যোগী যেমন ব্রহ্মের সহিত একীভূত হইয়া পবমানন্দ হইয়া যান, ‘ভোজকল্প’ দ্বারা সহৃদয়ও তেমনই স্বচৈতন্যে অবস্থিত হইয়া অলৌকিক আনন্দে বিভ্রান্তি লাভ করেন। রসাস্বাদ-পরিপূর্ণ আনন্দের আশ্বাদ : ইহাতে হৃদয় বিগলিত, বিকৃত ও বিকশিত হয় (‘ভোগঃ...ক্রুতি-বিস্তর-বিকাশাত্মা’)।

[ভট্ট নায়কের ‘ভুক্তিবাদ’ সাংখ্যদর্শনের ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত। সাংখ্যদর্শন বলিতে বর্তমানে আমরা কপিল-প্রণীত প্রকৃতি-প্রধান সাংখ্যদর্শনই বুঝি। আদৌ সাংখ্যদর্শন ছিল বেদান্ত দর্শনেরই নামান্তর। ‘ব্রাহ্মীহিতিঃ’—ইহার লক্ষ্য, উপায় ‘জ্ঞান-যোগ’ (‘জ্ঞানযোগেন সাংখ্যানাম্’—গীতা)। জীব (পুরুষ) ব্রহ্ম হইতে অভিন্ন : অবিজ্ঞা (প্রকৃতি) দ্বারা আচ্ছন্ন হওয়ায় জীবের অহংবোধ হয়, জীব সত্ত্ব-রজঃ-তমোগুণের অধীন হইয়া থাকে এবং জীবই যে জ্ঞানস্বরূপ—এই বোধ বিলুপ্ত হইয়া যায়। বিবর্ধকোদয়ে অবিজ্ঞা অপসৃত হয়—ক্রমে রজঃ ও তমোগুণের অপসারণে সত্ত্বগুণসম্পন্ন পুরুষে পরম ঐক্যবোধ জন্মে : তখন পুরুষের এক আনন্দধন অবস্থা—স্ব-স্বরূপে অবস্থিতি : ইহাই ‘ব্রহ্মস্বাদ’। ভট্ট নায়কও বলেন, ‘ভাবকল্প’ দ্বারা সহৃদয়ের রজঃ ও তমঃ অপসারিত হয়। কাব্যগত বিভাবাদি সহৃদয়কে ‘স্বরূপাবস্থানের’ স্তরে উন্নীত করে এবং তিনি সকলের সহিত একাত্ম হইবার যোগ্যতা লাভ করেন। এই অবস্থায় উন্নীত হইলেই ‘ভোগ’ (ব্রহ্মস্বাদ) হয় : ইহা শুদ্ধাস্তঃকরণ চিত্তের লোকোত্তর আনন্দে বিভ্রান্তি (‘জট্টঃ স্বরূপেবস্থানম্’)]

(৪) আচার্য্য অভিনবগুপ্ত যে রসসিদ্ধান্ত করিয়াছেন, তাহা ‘অভিব্যক্তিবাক্য’ বলিয়া বিখ্যাত। ভট্ট নায়কের মতকে কোম কোম হলে খণ্ডন করিলেও,

অভিনবগুপ্তের
অভিব্যক্তিবাক্য

তাহার রস মীমাংসায়, ভট্ট নায়কেব প্রভাব অনস্বীকার্য্য।

ভট্ট নায়ক রসনিষ্পত্তি বিষয়ে ‘ভাবনা ও ‘ভোগীকৃতি’ নামে
যে দুইটি অতিরিক্ত অগ্রসিদ্ধ ব্যাপার কল্পন কবিয়াছেন,

আচার্য্য অভিনবগুপ্ত বুক্তি-প্রমাণ দ্বাৰা তাহাদের ত্রুটি প্রদর্শন করিয়া রস-
নিষ্পত্তির চরম মীমাংসা করিয়াছেন। গুপ্তাচার্য্যেব রসসিদ্ধান্তই শ্রেষ্ঠ সিদ্ধান্ত।

অভিনবগুপ্ত যে রসসিদ্ধান্ত কবিয়াছেন, তাহার সকল বহন্ত একটি সূন্দর
সুগঠিত সমাস-বাক্যে নিবদ্ধ হইয়াছে। ধ্বন্যালোক-লোচনে (১৪) তিনি
যে রসের সংজ্ঞাটি নির্দেশ কবিয়াছেন, তাহাব মধ্যেই রসাবিব্যক্তিব মূল কথা
নিহিত আছে। সংজ্ঞাটি এতরূপ

শব্দসমর্প্যমাণ-হৃদয় সংবাদ সূন্দর-বিভাবাত্তাব সমুচিত-

প্রাণ-নিবিষ্টরত্নাদিবাঙ্গনাভরাগ সুকুমার-স্বসংবিদামল্ল

চর্কণাব্যাপাব-রসনীরুপো রসঃ।

—এই সংক্ষিপ্ত বাক্যটির মধ্যে যে কএকটি প্রধান ইঙ্গিত বহিয়াছে, অল্পবাদ-সুখী
ব্যাখ্যায় তাহা নির্দেশ করা যাইতেছে

(ক) সৌকিক ভাবেব কাবণ ও কাব্য কবি-গ্রথিত শব্দে সমপিত হইয়া
সকল হৃদয়ে সজবাঙ্গী সূন্দর বিভাব ও অল্পভাবাদি রূপ প্রাপ্ত হয়,

(খ) এই সকল বিভাব-অল্পভাবই সহদয়েব অন্তর্ভুক্ত পূর্বসংস্কাররূপ
বাসনাকে উদ্ধুদ্ধ করে,

(গ) প্রাণ-নিবিষ্ট এই বাসনাধারা অনুরঞ্জিত হইয়া সহদয়েব স্ব-সংবিদ্ধ
(= আত্মচৈতন্য) আনন্দময় সৌকুমার্য্য লাভ করে,

(ঘ) এই বাসনানুরঞ্জিত আনন্দময় সংবিৎ-এব যে চর্কণা, তাহাই রসনীর
(= আনন্দরূপ) রস।

এই রস-স্বত্রে গুপ্তাচার্য্য কাব্যবচনায় ও রসান্বাদনে কবি ও সহদয়েব
বন্ধাযোগ্য স্থান নির্দেশ করিয়াছেন। কবি কাব্য বচনা করেন, সহদয় তাহার
আন্বাদন করেন। সহদয়-হৃদয়ে আন্বাদরূপ প্রতীতিই রস। ‘প্রতীয়মান এব
হি রসঃ। প্রতীতিরেব বিশিষ্টা রসনা।’ ভট্ট নায়কেব ‘ভাবকত’ ও
‘ভোগকত’কে তিনি গ্রহণ করেন নাই বটে, কিন্তু উহাদিগকেই প্রকারান্তরে
কাব্যরূপ করিয়াছেন। অভিনবগুপ্ত বলেন, ভট্ট নায়ক যাহাকে ‘ভাবকত’

বলিয়াছেন, উহা প্রকৃতপক্ষে ধ্বনিবাদীদের ব্যঞ্জনা-ব্যাপারই। ‘ভাবনা’ বলিয়া কোন বৃত্তি নাই, ব্যঞ্জনাবৃত্তি বলেই শব্দার্থ বাচ্যকে গোণ করিয়া প্রতীয়মান অর্থের চোতনা করে। কবি শব্দদ্বারা রসাত্মকায়ী যে বিভাব ও অমুভাব গঠন করেন, তাহাতেই ‘সাধারণীকরণ’ সম্পাদিত হয়। অভিনবগুপ্ত ইহাকে বলেন ‘হৃদয় সংবাদ’। শব্দে সমর্পিত হইলেই, লৌকিক কাবণ ও কার্য্য একটি সাধাবণ রূপ প্রাপ্ত হয় এবং তাহাই হয় কাব্যেব বিভাব ও অমুভাব। বিভাব, অমুভাব যেমন কবির বর্ণনায় সাধাবণ রূপ প্রাপ্ত হয়, তেমনই লৌকিক ‘রতি’ প্রভৃতি আস্তব ভাবও সাধারণরূপ প্রাপ্ত হইয়া পাঠকের চিত্তে আভিব্যক্ত হয়। ইহার ফলেই কাব্য-বর্ণিত বিষয়ের সহিত পাঠকের হৃদয়-সম্মিলন ঘটে। সংবাদ (সমবাদ=সাধর্ম্য্য)-স্বত্রে সহৃদয় পাঠক কাব্য-বর্ণিত নায়ক-নায়িকার সহিত একাত্ম হইয়া যান। ইহাকে তন্ময়ীভবনও বলে।

‘তন্ময়ীভবন’-এর পশ্চাতে একটি নিগূঢ় কাবণ আছে, তাহা ‘বাসনা’র উদ্বোধন। স্মৃতি ও সংস্কাররূপ চিত্তবৃত্তিই বাসনা। ঙ্খ, দেশ ও কালের ব্যবধান সত্ত্বেও ইহা মানব-হৃদয়ে সঞ্চিত থাকে। কাব্য-বর্ণিত বিভাবাদি দ্বারা এই বাসনা উদ্বোধিত হয়। ইহার ফলেই কাব্যের সহিত পাঠকের হৃদয়-সংবাদ ঘটে : ইহাই তন্ময়তা। সহৃদয় ব্যক্তিই সহজে তন্ময় হন। সহৃদয়ের বাসনা-লোক অত্যন্ত সমৃদ্ধ। অভিনবগুপ্ত বলেন, (লোচনটাকা, ১১১)

যেবা কাব্যাত্মশীলনাভ্যাসবশাৎ বিশদীভূতে মনোমুকুরে

বর্ণনীয় তন্ময়ীভবনযোগ্যতা তেহত্র হৃদয়সংবাদভাজঃ সহৃদয়াঃ ।

—কাব্যাত্মশীলনেব অভ্যাসবশে যে সকল পাঠকেব চিত্তবৃত্তি মুকুবেব মত স্বচ্ছতা লাভ কবিয়া বর্ণনীয় বিভাবাদির সহিত একাত্ম হইবার যোগ্যতা অর্জন কবিয়াছে, তাহারাই সঁহৃদয়। এই জন্যই কাব্যপাঠে সহৃদয়ের বাসনা অতি সহজে জাগ্রত হয় এবং তিনি কাব্য-বর্ণিত নায়ক-নায়িকার ভাবে তন্ময় হইয়া পড়েন।

ইহার পবেই আসে ‘ভোগ’এব কথা। অভিনবগুপ্ত বলেন, ভট্ট নায়ক-বর্ণিত ‘ভোগীকবণ’ও কাব্যাত্মক বসেব বিষয়। ধ্বনন ব্যাপার ছাড়া উহা অতিরিক্ত কিছু নয় (‘বশ্তমানতোদিত চমৎকার অনতিরিক্তত্বাৎ ভোগশ্চেতি’)। কাব্য-বর্ণিত বিভাবাদি দ্বারা যে বাসনা উদ্ভূত হয়, তাহা সহৃদয়ের স্ব-সংবিৎকে অন্তর্গত করিয়া তাহাকে অতিশয় স্নেহময় করিয়া তুলে। এই বাসনাপুঞ্জিত সংবিৎরূপ আনন্দের চর্কণাই রসাত্মক (আনন্ডাত্মক) রস।

অভিনবগুপ্তের মোট বক্তব্য এই যে : সামাজিক-চিন্তে যে সকল স্থায়ী ভাব অনভিব্যক্ত থাকে, কাব্য-বর্ণিত বিভাবাদি দ্বারা তাহা অভিব্যক্ত হয় : এই অভিব্যক্ত স্থায়ীর আশ্বাদনই (প্রতীতি) রস। আশ্বাদটি অলৌকিক এবং আনন্দঘন।

[অভিনবগুপ্তের ‘অভিব্যক্তিবাদ’ শৈব তাত্ত্বিক দর্শন (প্রত্যভিজ্ঞা দর্শন)-এর উপর প্রতিষ্ঠিত। চৈতন্যের (সংবিৎ-এর) অভিব্যক্তিই এই দর্শনের মূল কথা। পরম শিব সচ্চিদানন্দ; শক্তি-বিশিষ্ট বলিয়া ইহা সতত পরিস্পন্দমান। শিব ও শক্তি অভিন্ন। স্পন্দনের মধ্য দিয়াই শক্তির প্রকাশ। এই স্পন্দনই নাদ (ধ্বনি)। সৃষ্টি নাদময়ী। সুস্বপ্ন নাদ স্বপ্ন-রজঃ-তমোগুণাশ্রয়ে বিধে অভিব্যক্ত হয়। শব্দ ব্রহ্ম এই নাদেরই বিশিষ্ট রূপ : জীবদেহেও এই নাদের লীলা। ইহা তথায় পরা, পশুশ্রী, মধ্যমা, বৈথরী রূপে প্রকাশিত হইতেছে। পরানাদ কুণ্ডলিনী শক্তিরূপে জীবদেহে অবস্থান করিতেছেন। নাদ এখানে কুণ্ডলীকৃত অর্থাৎ জটপাকানো। ইহার কারণ স্বপ্ন, রজঃ ও তমঃ এই গুণত্রয়ের আবরণ। এই নাদরূপিণী কুণ্ডলী শক্তির উদ্বোধন অল্পসঙ্কান, তাঁহার স্বরূপ ও বিশেষরূপ উপলব্ধি করাই সাধনার লক্ষ্য। শুদ্ধ চৈতন্য ঘন মোহান্নকারে আচ্ছন্ন জন্মই স্বরূপ উপলব্ধি হয় না। নানারূপ মলদ্বারা চৈতন্য আচ্ছাদিত। সাধন-শক্তিতে এই মল অপসারিত হয়, ক্রমে ক্রমে জীব-হৃদয় স্বচ্ছ দর্পণের মত হইতে থাকে এবং পরিশেষে ইহাতে চৈতন্যস্বরূপ নাদ-এর প্রকাশ হয়; তখন জীব আনন্দময় হইয়া যায়।]

ধ্বনিবাদীরা সংবিদানন্দের অভিব্যক্তি দেখিয়াছেন কাব্য-জগতে। কাব্যের ‘ধ্বনি’ সেই নাদ। প্রত্যভিজ্ঞা দ্বারা এই ধ্বনির স্বরূপ নিরূপণ করিয়া, তাহার স্বরূপ আশ্বাদন করাই ধ্বনিবাদের লক্ষ্য। কবি-বর্ণিত বিভাবাদি সহৃদয়ের হৃদয়-মল অপসারিত করে : ক্রমে মোহাচ্ছন্নতা দূরীভূত হইয়া যায়, হৃদয় দর্পণের মত স্বচ্ছ হয়। এই বিশদীভূত মনোমুকুরে তখন সংবিৎ-এর প্রকাশ ঘটে। এ সংবিৎ আনন্দ-স্বরূপ : রসধ্বনিই সেই সংবিদানন্দ। উহার চর্চণা বা আশ্বাদনই রসাস্বাদ। এই ভাবে প্রত্যভিজ্ঞা দর্শনের ভিত্তিতে ধ্বনিবাদিগণ দেখাইয়াছেন, আনন্দস্বরূপ আশ্বার অভিব্যক্তিই কাব্য। আবার এই কাব্যই ঘন মোহান্নকার রূপ আবরণের উন্মোচক—ইহার মধ্যেই সহৃদয়ের

লোকোত্তর আনন্দে বিশ্রাস্তি। কাব্যের রসাস্বাদ—ব্রহ্মাস্বাদ সহোদর, ইহা চিন্তের অলৌকিক বিগলন-বিস্তার-বিকাশাস্থক। তবে পার্থক্য এই যে, যোগীন্দ্ৰ ব্রহ্মাস্বাদ শুদ্ধ সংবিদের আশ্বাদ আর সহৃদয়ের রসাস্বাদ বিভাবানুরঞ্জিত সংবিদের আশ্বাদ।

আচার্য্য বিশ্বনাথের বাক্যেও রসাস্বাদের এই তত্ত্বই প্রকাশিত হইয়াছে। তাঁহার বাক্য দ্বারাই রসাস্বাদ রহস্তের ইঙ্গিত প্রদান করিয়া এই গ্রন্থের উপসংহার করা যাইতেছে :

সম্বোদ্রেকাদখণ্ড স্বপ্রকাশানন্দচিন্ময়ঃ ।

বেতান্তরস্পর্শশূন্যো ব্রহ্মাস্বাদসহোদরঃ ॥

লোকোত্তর চমৎকারপ্রাণঃ কৈশিচৎ প্রমাতৃভিঃ ।

স্বাকারবদভিন্নত্বেনায়মাস্বাদগতে রসঃ ॥

—সাহিত্যদর্পণ

—কাব্যের বিভাবানুভাবাদি দ্বারা সামাজিক-হৃদয়ে সত্ত্ব উদ্ভিজ্জ হয় অর্থাৎ রজঃ ও তমোমল অপসারিত হওয়ায় হৃদয় সাধারণীকৃত হইয়া বিগলিত হয় : এই অবস্থায় রস নিজস্বরূপ হইতে অভিন্ন বলিয়া আশ্বাদিত হয়। এই যে রস, ইহা অখণ্ড, স্বপ্রকাশ, আনন্দময়, জ্ঞানঘন (চিন্ময়), অন্ত বেষ্টন বিবয়ের সহিত সম্পর্কশূন্য এবং ব্রহ্মাস্বাদের তুল্য ; অলৌকিক চমৎকৃতি ইহার প্রাণস্বরূপ। ইহাই রসাস্বাদের নিগূঢ় তত্ত্ব।

শব্দ-নির্ঘণ্ট

শব্দ	পৃষ্ঠা	শব্দ	পৃষ্ঠা
অগ্নিপুরাণ	২৪, ২৭০	আনন্দবর্ধন	১৬, ২২, ৩৩৭, ৩৬০,
অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত	৪২	আলম্বন বিভাব	৩৭১
অতিশয়োক্তি	৩১০	আলাওল	১৯, ১৩১
অতুল গুপ্ত	১৭, ৫৯, ৭৩, ৭৪	ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়	১৭৪
অত্যন্ত তিরস্কৃত বাচ্যধ্বনি	৩৫৬	ঈশ্বর গুপ্ত	১৮, ২০, ২৩, ১৭১
অর্থান্তরত্বাস	৩২৫	Aesthetic	১২
অর্থান্তরে সংক্রমিত বাচ্য	৩৫৫	ঔপপত্তিবাদ	৩৯০
অদ্ভুত রস	৩৭৮	উৎপ্রেক্ষা	২৮৬
অনুপ্রাস	২৩৯	উদ্দীপন বিভাব	৩৭১
অনুভাব	৩৭২	উপমা	২৬৬
অনুমিতিবাদ	৩৮০, ৩৮১	একাবলী	৩৩১
অন্নদামঙ্গল	২০	এ্যাডিসন	৮, ১১, ২৩, ৩৩, ৪৭, ৪৯
অন্নদাশঙ্কর রায়	৪২	এ্যারিস্টটল	৮, ২১-২৩, ৬২-৭১
অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	৬০	এ্যালিসন	২৩
অভিধা শক্তি	৩৪৬	ঐতিহাসিক সাহিত্য	৬৬
অভিনবগুপ্ত	১৬, ১৮, ২২, ২৩৩ ৩১০, ৩৩৭, ৩৪৫, ৩৬২-৩৮০	ওবস্‌ফোল্ড (Worsfold)	৬১, ৭১, ৭৮
অভিব্যক্তিবাদ	৩৮২	ওয়ার্ডস্‌-ওয়ার্থ	৭১, ১৬৩, ২৩১
অলঙ্কারধ্বনি	৩৬০	ওয়ার্ট হুইটম্যান	১৯৬
অসঙ্গতি	৩২০	ককণবস	৩৭৭
অসংলক্ষ্যক্রমধ্বনি	৩৫৮	কবি কর্ণপুর পরমানন্দ সেন	৬৮
অঙ্কার ওয়াইল্ড	২, ১০	কর্পূরমঞ্জরী	২৩০
অক্ষর	৯৪	কবিকঙ্কণ	১৩০, ১৩১, ১৫৯, ২২০
অক্ষরবৃত্ত	১৫৫	কল্লোল	৪২
আইনষ্টাইন	৪১	কল্লন	৭২
Idealism	৩৭, ৩৮	কাউপার	১৭৮
		কাব্য-জিজ্ঞাসা	৫০, ৭৪, ৩৪৬

শব্দ	পৃষ্ঠা	শব্দ	পৃষ্ঠা
কাব্যাদর্শ	১, ১৫	ছন্দোমঞ্জরী	৯৮, ১০৯, ১৮০
কাব্যালঙ্কার সূত্র	১৪, ১৫	ছড়ার ছন্দ	১৩১-১৩৯
কারলাইল (Carlyle)	৮৩	ছুচুন্দরী বধ কাব্য	১৭৪
কারণমালা	৩৩০	জগদ্বন্ধু ভদ্র	১৭৪
কারুকলা	২	জনসন্	১৮৩, ২৬৭
কালিদাস	৪৬, ২৩১	জয়দেব গোস্বামী	১৩০
কালীপ্রসন্ন ঘোষ	১৯৪, ১৯৬	Taine	৪৪
কালীপ্রসন্ন সিংহ	১৮৯	ঠাকুরদাস মুখোপাধ্যায়	২৮, ৫৪, ৭২
কালীরাম দাস	১৮, ১৯, ১৩১, ২২০	ড্রাইডেন	২৩
কীট্‌স্	১১, ৩১, ১৮২	ডিকুয়েন্সি	১৯৬
Quintilius	২৩, ২২৯	ডিকেন্স	১৯৬
কুস্তকাচার্য্য	১৫, ৭৭, ২২৯, ২৫৭	Demosthanes	৭৫
কৃত্তিবাস	১৮, ১৯, ১৩১ ২২০	তন্নয়ীভবন	৩৮৪
কৃষ্ণচন্দ্ররায়শ্রু চরিত্রম্	৭০	তারাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায়	৭০
কৃষ্ণদাস কবিরাজ	১৩০	তৈত্তিরীয় উপনিষৎ	৩২
Kames	২৩	দণ্ডী	১, ১৫, ২৮৬, ২৯২, ৩০৩
কোল্‌রিজ	১৯৩	দ্বারকানাথ বিজ্ঞানভূষণ	১৮৮
গিরিশচন্দ্র	১৫৭, ১৮৮, ১৯০, ২১৬	দাম্ভু রায়	২৩৩
শুণীভূত ব্যঙ্গ্য	৩৬৪-৩৬৫	দিলীপ রায়	১৫৫
গৈরিশ ছন্দ	১৮৮	দীনেশরঞ্জন দাস	৪২
গোকুলচন্দ্র নাগ	৪২	দীপক	৩৩২
গোবিন্দচন্দ্র দাস	২১২	দুর্গাচরণ সাত্ত্বাল	৮৮
গোবিন্দদাস কবিরাজ	১৫৭, ১৮৮	দেবেন্দ্রনাথ সেন	১৬৫
চন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায়	৮৩, ১৯৪	ধ্বজলোক	১৬, ৬২, ২২৮, ২৩২, ৩১০, ৩৩৭, ৩৪৫, ৩৮৩
চর্যাগীতিকা	১৬৭, ১৯৪, ২১২	মজরুল	৪২, ৮০, ৮৩, ১৩৮
চিত্তরঞ্জন	৭২, ১৬৫	নবীনচন্দ্র সেন	১৭৬-১৭৭, ১৭৮
চিত্র	৩৬৫-৩৬৬	নাট্যশাস্ত্র	১৩
চৈতন্যদেব	১৯, ৩৮৫	নাদ	৮৫, ৩৫৩, ৩৮৫
ছন্দোবিজ্ঞান	৯০, ১০৬		

শব্দ	পৃষ্ঠা	শব্দ	পৃষ্ঠা
নিদর্শনা	৩০২-৩০৫	বুদ্ধদেব বহু	৪২, ৪৩, ১৮৭
পদ্মপুরাণ	২৩২	বৃহৎসংহার কাব্য	১৮৬
পদ্মার	১৩০, ১৩১, ১৫১	বেকন	৭১
পিক্সল	, ১০৩	বেন	৮৭, ১০২, ১২৪, ১৬২, ২৬২, ৩১১, ৩১৬, ৩১৭
পেত্রার্কা	১৬২-১৬৩	Benedetto Croce	১১-১২, ৫২
পোপ	৪৫, ৮৭	ব্যঞ্জনাবৃত্তি ও ব্যঙ্গার্থ	৩৫৮
প্যারাডাইজ লষ্ট	৪৮	বাতিরেক	৩০৬-৩০৮
প্রতাপাদিত্য চবিত	৭০	ব্যজিচারী ভাব	৩৭৩-৩৭৫
প্রতিবস্তু পমা	২৯৭-৩০০	ব্যাঙ্গস্তিতি	৩২৮
প্রতীপ	৩০৮-৩০৯	ব্রজবুলি	২১৯
প্রবোধচন্দ্র সেন	৯৫, ১২৭, ১৫৫	ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়	১৮৯
প্রমথ চৌধুরী	৩৮-৪১, ৬০, ১৬৫	ভট্ট লোলট	৩৮০-৩৮১
প্রেমেন্দ্র মিত্র	৪২, ১৮৭	ভট্ট শঙ্কর	৩৮০, ৩৮১
পুতস্বর	১০২-১০৩	ভট্ট নাথক	৩৮০-৮৪
প্রেটো	৬-৭, ২৩, ৪৯, ৬০	ভরত	১৬-১৪, ১১২, ৩৮০
ফরাসী-বিপ্লব	৮-৯, ১০-১১, ১৯৬	ভয়ানক বস	৩৭৭
ফ্রয়েড	৪১	ভাবতন্ত্র	৬৯
'বঙ্কিমচন্দ্র	৩, ২১ ২২, ২৬-২৮, ৫৪, ৬২-৮০, ১৯৪, ১৯৬	ভাবধ্বনি	৩৬১-৩৬২
বলাকা কাব্য	১৮৩, ২২২	ভামহ	১৪
বস্তুতন্ত্র	৬৯	ভারত উদ্ধার কাব্য	১১৪
বস্তুধ্বনি	৩৫৮-৩৫৯	ভাবতচন্দ্র	২০, ৪১, ৮০, ১৪৬
বামন	১৫, ৪৪, ৭৭, ২০৯, ২৩১	ভাষা বিজ্ঞান	৮৮
বিজ্ঞাপতি	২১২	ভাষাব ইতিবৃত্ত	৯৩, ১২৯
বিজ্ঞাসাগর	৪, ১৭১, ১৯৪, ১৯৬	ভুক্তিবাদ	৩৮০, ৩০১
বিবক্ষিতাত্ত্বপরবাচ্য	৬৫৬-৬৫৭, ৩৭০-৩৭২	মধুসূদন	১৯, ২০-২১, ২২, ১৪৯, ১৭০, ১৭১-১৯০, ২২১-২২
বিভাব	৩১৮-৩১৯	মার্কস	৪১
বিভাবনা	৩১৮-৩১৯	মাত্রা	১০১
বিরোধ	৩১৪-৩১৭	মাত্রাবৃত্ত	১৪১-১৪২
বিশ্বনাথ	১, ৪৪, ২৪৮, ২৪৯, ২৫৪, ৩৫৮, ৩৭০, ৩৭২, ৩৭৫, ৩৮৬	ম্যাথু আরনোল্ড	৯
বিশেষোক্তি	৩১৯-৩২০	মিণ্টন	৪৪, ১৬২, ১৬৩, ১৬৮
বিষম	৩১৭-৩১৮	মুণ্ডকোপনিষৎ	৩২
বীভৎসরস	৩৭৮	মোহিতলাল	৪২, ১২৭, ১৬৫, ১৯৭
বীররস	৩৭৭	ষমক	২৪৯-২৫২

শব্দ	পৃষ্ঠা
রবীন্দ্রনাথ	২, ২৯-৩৬, ৪১, ৪৩, ৫৪-৬১, ৬৬-৮৭, ১৩৬, ১৪০, ১৯২, ১৯৪-২০২, ২১২, ২২০- ২২৩, ২৩০, ২৩২, ২৩৭, ২৬২
রসধ্বনি	৩৬২-৩৬৩
রাজকৃষ্ণ রায	১৮৯, ১৯৭, ২০০
রাজতরঙ্গিণী	৭২
রাজশেখর	৫৮, ৮৫, ২৪০
রামগতি গ্রায়বত্ত	১৩১, ১৫৮
Realism	৩৭, ৩৮
রূপক	২৭৭-২৮৫
রেনেসা	৭
রৌদ্র রস	৩৭৭
লক্ষণা	৩৪৬-৩৪৭, ৩৫০
লক্ষ্যোক্তি	৩৩৫-৩৩৬
লোচনটীকা	২৩২, ৩৪৫, ৩৬১
লবঙ্গকল্পক্রম	১২০, ২২৯
শরৎচন্দ্র	৭৬-৩৮, ৪১, ৭০, ৮০
শাস্ত্ররস	৩৭৯
শ্রামাপদ চক্রবর্তী	২৪১, ৩০৪
স্বাসাধাত	৯৯
শৃঙ্গার রস	৩৭৭
শ্লেষ	২৫২-২৫৬
শেখরপিয়ার	৪৬, ১৬২, ১৬৮ ২৩০
সত্যেন দত্ত	১৩৬, ১৩৮, ১৪৬, ২২৪

শব্দ	পৃষ্ঠা
সমাসোক্তি	৩০৫-৩০৬
সহরবজ্ঞের দোহা	১২৫, ১১৯
সংলক্ষ্যক্রমধ্বনি	৩৫৭-৩৫৮
সংস্কৃষ্টি ও সঙ্কর	৩৩৭-৩৩৯
স্বভাবোক্তি	৩২৯
স্বর (সুর)	১০৫
স্বরিত	১০৫
সাধারণীকরণ	৩৮৪
সাহিত্য-দর্পণ	১, ১৪, ২২, ৬৮, ২৪০, ২৫২, ২৬২, ২৮৬, ২৯২, ৩৫৮, ৩৬৯, ৩৭৩, ৩৮৬
সাহিত্য-প্রসঙ্গ	৩৭৯
সুইনবার্ণ	১০
সুকুমার সেন	১৫৮, ২১৯
সুধীরকুমার দাশগুপ্ত	৬৯, ৮০, ২৩৮ ২৪১, ২৭৫, ৩৪৮
সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়	৮৯, ১০৫, ১১১, ১৯১
Spectator	৮, ৫০, ৫১
স্টোটিবাদ	৩৫২-৩৫৪
হুড্‌সন্	৪৫, ৭৫, ৭৯
হাস্তরস	৩৭৭
হাভলক	৪১
হেগেল	৮৪, ১৯২
হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	১৭৪-১৭৬

গ্রন্থ-পত্ৰী

=এই পুস্তক রচনায় নিম্নলিখিত গ্রন্থগুলি অবলম্বিত হইয়াছে=

Poetics—Aristotle (Translation by E. S. Bouchier)

Essays in Criticism—Matthew Arnold.

The story of Philosophy—Will Durant.

English Composition and Rhetoric—Alexander Bain

The Principles of Criticism—Worsfold

Judgment in Literature—Worsfold

An Introduction to the study of Literature—Hudson

কাব্যাদর্শ—দণ্ডী (নৃসিংহদেব শাস্ত্রী কৃত টীকা)

ধ্বন্যালোক ও লোচন—শ্রীহুবোধ সেনগুপ্ত ও কালীপদ ভট্টাচার্য্য

সাহিত্য-দৰ্পণ—বিশ্বনাথ (শ্রীমজ্জীবানন্দ বিজ্ঞাসাগর কৃত টীকা)

অলঙ্কার কোস্তভ—কবি কর্ণপূর

ছন্দোমঞ্জরী—মহামহোপাধ্যায় রামতারণ শিরোমণি সম্পাদিত

ছন্দোমঞ্জরী—শ্রীরামধন ভট্টাচার্য্য কাব্যতীর্থ সম্পাদিত

শব্দ কল্পক্ৰম—রাধাকান্ত দেব বাহাধুর সম্পাদিত

প্রপঞ্চসার তন্ত্র—অর্থার এভেলন সম্পাদিত

শাক্তানন্দ তরঙ্গিণী—শ্রীমদ্ ব্রহ্মানন্দ গিরি

সাহিত্য—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

সাহিত্যের পথে —রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

সাহিত্যের স্বরূপ —রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

বাংলা ভাষা পরিচয়—রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

মধুসূদনের জীবন চরিত—যোগীন্দ্রনাথ বসু

মধুসূদন কাব্য পরিচয়—দীননাথ সান্যাল

রবীন্দ্রনাথ—শ্রীহুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত

কাব্য জিজ্ঞাসা—শ্রীঅতুল গুপ্ত

কাব্যালোক—ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত

কাব্যশ্রী—ডাঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত

- অলঙ্কার চন্দ্রিকা—অধ্যাপক শ্রীশ্রামাপদ চক্রবর্তী
 সমালোচনা-সংগ্রহ—কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় প্রকাশিত
 সমালোচনা সাহিত্য—ডাঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় সম্পাদিত
 বাংলা সাহিত্যে উপন্যাসের ধারা—ডাঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়
 সাহিত্য বিচার—মোহিতলাল মজুমদার
 সাহিত্যে প্রগতি—ডাঃ ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত
 কল্লোল যুগ—শ্রীঅচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্ত
 ইশারা—শ্রীঅন্নদাশঙ্কর রায়
 বাংলা কবিতার ছন্দ—মোহিতলাল মজুমদার
 বাংলা ছন্দের মূলসূত্র—শ্রীঅমূল্যধন মুখোপাধ্যায়
 ছন্দোঙ্কর রবীন্দ্রনাথ—ডাঃ প্রবোধ চন্দ্র সেন
 ছন্দোবিজ্ঞান—শ্রীতারাপদ ভট্টাচার্য্য
 বাংলা ছন্দ—অধ্যাপক শ্রীগৌরী শঙ্কর ভট্টাচার্য্য
 ভাষা প্রকাশ বাঙ্গালা ব্যাকরণ—ডাঃ সুনীতি কুমার চট্টোপাধ্যায়
 ভাষা বিজ্ঞান—শ্রীদুর্গাচরণ সান্ন্যাল
 ভাষার ইতিবৃত্ত—ডাঃ স্কুমার সেন
 বাঙ্গালা ভাষা ও সাহিত্য বিষয়ক প্রস্তাব—রামগতি ঝায়রত্ন
 বঙ্গভাষা ও সাহিত্য—আচার্য্য দীনেশ চন্দ্র সেন
 বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস (১ম, ২য়, ৩য়)—ডাঃ স্কুমার সেন
 সঙ্কীর্ণনামৃত—দীনবন্ধু দাস
 সঙ্গীত-সার সংগ্রহ (১ম ও ২য় খণ্ড)—বঙ্গবাসী সংস্করণ
 সাহিত্য মীমাংসা—শ্রীবিশুপদ ভট্টাচার্য্য
-

